国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



# 樂府學

第十四辑

吴相洲 主编



社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)




# 樂府學

第十四辑

吴相洲 主编



国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目（CIP）数据

乐府学. 第十四辑 / 吴相洲主编. -- 北京 : 社会科学文献出版社, 2016.12
ISBN 978-7-5201-0134-9

Ⅰ. ①乐… Ⅱ. ①吴… Ⅲ. ①乐府诗-诗歌研究-中国-古代 Ⅳ. ①I207.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2016）第 302541 号

乐府学（第十四辑）

主　　编 / 吴相洲

出 版 人 / 谢寿光
项目统筹 / 宋月华
责任编辑 / 范明礼　周志宽　王晓燕

出　　版 / 社会科学文献出版社 · 人文分社（010）59367215
地址：北京市北三环中路甲 29 号院华龙大厦　邮编：100029
网址：www.ssap.com.cn
发　　行 / 市场营销中心（010）59367081　59367018
印　　装 / 三河市尚艺印装有限公司

规　　格 / 开 本：787mm × 1092mm　1/16
印 张：22.5　字 数：367 千字
版　　次 / 2016 年 12 月第 1 版　2016 年 12 月第 1 次印刷
书　　号 / ISBN 978-7-5201-0134-9
定　　价 / 79.00 元

本书如有印装质量问题，请与读者服务中心（010-59367028）联系

# 目　录

## 文献考察


《汉铙歌十八曲》集释 …… 张树国 / 003


## 音乐研究


《白雪》音乐形态探微 …… 于菲菲 / 061

小议《蒿里》的流传和演变 …… 张美娜 / 082

鲍照乐府诗音乐形态小考 …… 李倩茹 / 105

《昔昔盐》考
——兼论“盐曲”音乐属性 …… 韩　宁　徐文武 / 124


## 文学论述


汉乐府诗中王子乔形象考 …… 张勇会 / 143

《猛虎行》古辞及其主题流变考 …… 刘　三 / 154

浅析汉魏乐府游仙诗的异同及原因 …… 范长梅 / 171

“马汗踏成泥，朝驰几万蹄”
——北朝乐府对唐代边塞诗影响研究一例 …… 杨晓彩 / 183

“采诗”叙述之变迁及其文化意义 …… 王志清　冯喜梅 / 193

地方祠祀规范化背景中的文人化写作
——宋代祠祀乐歌研究 …… 罗　旻 / 211

## 体式探讨

乐府诗中的对话体研究 …………………………………… 周仕慧 / 229
舞曲歌辞之类型考论 ………………………………… 于东新　张　苗 / 272

## 乐府与吟诵

声依永　律和声
——从吟诵的角度略论乐府诗“声”“乐”之形态 ……… 刘红霞 / 283

## 研究综述

21 世纪以来王维乐府诗研究综述（2000～2016） ……… 郑蓿培 / 297
21 世纪以来中唐乐府诗研究综述（2000～2016） ……… 齐晓玉 / 305

## 新书评介

两周诗乐研究的新突破
——评《两周乐官的文化职能与文学活动》 ……………… 侯少博 / 333
唐代音乐文献整理的新成果
——评《〈乐府杂录〉校注》 ………………………………… 田　苗 / 342

《乐府学》稿约 …………………………………………………… / 348

勘　误 ………………………………………………………………… / 350

# Contents

Collected explanations of the eighteen martial songs in
Han Dynasty — Zhang Shuguo / 003

The Study of Baixue's Musical Morphology — Yu Feifei / 061
Discussion about the Spread and Evolution of HaoLi — Zhang Meina / 082
A Study of the Music Morphology of Bao Zhao's Yuefu Poems — Li Qianru / 105
Textual Research on "Xi Xi Salt"
——On the music attribute of "Salt Song" — Han Ning Xu Wenwu / 124

The Research on Wang Ziqiao's Image in Yuefu Poems of
Han Dynasty — Zhang Yonghui / 143
Textual Research of the Theme Evolution of Menghu-Xing — Liu San / 154
A Brief Analysis of Similarities Difference and Reason of Yuefu Poetry about
Immortals in Han and Wei Dynasties — Fan Changmei / 171
The Influence of the Literary History of Yuefu Poems of the Northern Dynasties
on the Frontier Poems of The Tang Dynasty — Yang Xiaocai / 183
The Variation and Cultural Meaning of the Collecting Poems
Narrative — Wang Zhiqing Feng Ximei / 193
Literary Writings in the Standardization of Local Cults
——A Study on the Sacrificial Music Bureau's Poems in Song Dynasty
Luo Min / 211

The Research on the Dialogue Form in the Yuefu Poems Zhou Shihui / 229
The Research on the Types of Dance Songs Yu Dongxin Zhang Zhuo / 272

The Prolonged Voice is Consistent with the Words' Pronunciation and in Perfect Harmonious with the Music Rhythm
——A Brief Discussion on the Existing Forms of Human Voices and Instrumental Music in Yuefu Poems from the Perspective of Chanting Verse
Liu Hongxia / 283

A Research Summary on Wang Wei's Yuefu Poems since the 21th Century (2000~2016) Zheng Xupei / 297
A Research Summary on Yuefu Poems of Middle Tang Dynasty since the 21th Century (2000~2016) Qi Xiaoyu / 305

The New Breakthrough of the Research on Poetry and Music in Zhou Dynasty
——A Book Review of the Cultural Function and Literary Activity of Musical Official in Zhou Dynasty Hou Shaobo / 333
A New Achievement of Music Documents Studying in Tang Dynasty
——A Book Review on Annotation of Yuefu Zalu Tian Miao / 342

Manuscript / 348

Corrigendum / 350

# 文献考察

# 《汉铙歌十八曲》集释[*]

张树国（杭州，杭州师范大学人文学院，311121）

**摘　要**：汉代乐府中，以《汉鼓吹铙歌十八曲》最称难解，亦为历代学者高度关注。其中以明清学者的成果最为丰富，也最具参考意义。本文以明清时期数家重要的汉乐府注本为依据，结合今人研究成果，折中疑义、采择善说，更为集释，以为学界提供一定参考。

**关键词**：《汉铙歌十八曲》　鼓吹曲　集释

**作者简介**：张树国，男，辽宁阜新人，文学博士。现为杭州师范大学人文学院中国文学与传统文化研究中心教授，先秦两汉文学研究方向学术带头人，硕士研究生导师，任乐府学会常务理事、中国屈原学会理事等职。

《汉鼓吹铙歌十八曲》古词最早著录于梁代沈约《宋书·乐四》。[①]《后汉书·礼仪志中》注（五）引蔡邕《礼乐志》曰：

> 汉乐四品……其短箫、铙歌，军乐也。其传曰“黄帝、岐伯所作，以建威扬德，风劝士”也。盖《周官》所谓“王［师］大（捷）［献］则令凯乐，军大献则令凯歌”也。[②]

* 本文为国家社科基金一般项目“汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究”（项目编号：09BZW021）及教育部人文社科一般项目“汉唐郊庙歌辞研究”（项目编号：06ja75011—44024）的系列成果。

① 沈约：《宋书》卷二十二《乐四》，中华书局，1974，第640～644页。

② 司马彪：《后汉书志》卷五，刘昭注补，中华书局，1965，第3132页。

所谓“汉乐四品”，除上文“短箫铙歌”列于第四品，据蔡邕所云：“一曰《大予乐》，典郊庙、上陵、诸殿食举之乐”“二曰《周雅颂乐》，典辟雍、享射、六宗、社稷之乐”“三曰《黄门鼓吹》，天子所以宴乐群臣。”[①]《宋书·乐志一》云：

> 鼓吹，盖短箫铙哥……《周官》曰：“师有功则恺乐。”《左传》曰，晋文公胜楚，“振旅，凯而入”。《司马法》曰：“得意则恺乐恺哥。”雍门周说孟尝君，“鼓吹于不测之渊”。说者云，鼓自一物，吹自竽、籁之属，非箫、鼓合奏，别为一乐之名也。然则短箫铙哥，此时未名鼓吹矣。应劭汉《卤簿图》，唯有骑执箛。箛即笳，不云鼓吹。而汉世有黄门鼓吹。汉享宴食举乐十三曲，与魏世鼓吹长箫同。长箫短箫，《伎录》并云，丝竹合作，执节者哥。又《建初录》云，《务成》《黄爵》《玄云》《远期》，皆骑吹曲，非鼓吹曲。此则列于殿庭者为鼓吹，今之从行鼓吹为骑吹，二曲异也。又孙权观魏武军，作鼓吹而还，此又应是今之鼓吹。[②]

沈约《宋书》卷十一《志序》云：

> 今鼓吹铙歌，虽有章曲，乐人传习，口相师祖，所务者声，不先训以义。今乐府铙歌，校汉、魏旧曲，曲名时同，文字永异，寻文求义，无一可了，不知今之铙章，何代曲也。[③]

唐代吴兢《乐府古题要解》云：

> 案汉明帝定乐有四品，最末曰《短箫铙歌》，军中鼓吹之曲。旧说黄帝所造，以建武扬德。《周礼》所谓“王大捷则恺乐，军大捷则恺歌”是也。自《上之回》皆汉曲。又有《朱鹭》《思悲翁》《艾如张》《拥离》《战城南》《巫山高》《上陵》《将进酒》《君马黄》《芳树》《有所思》《稚子斑》《圣人出》《上邪》《临高台》

① 《后汉书志》卷五《礼仪中》，第3131～3132页。
② 沈约：《宋书》卷十九，第2册，中华书局，1974，第558～559页。
③ 《宋书》卷十一《志第一》，第1册，第204页。

《远如期》《石留》等十八曲，字多纰缪不可晓。《钓竿》一篇，晋代亦称为汉止于十八，恐非是也。铙如铃而有舌，执柄而鸣之，周礼以止鼓也。[①]

吴兢解释了几篇铙歌，如《上之回》《战城南》《巫山高》《君马黄》《芳树》《有所思》《稚子斑》《临高台》《钓竿》等。鼓吹铙歌十八曲又收入《乐府诗集》卷第十六。郭茂倩《鼓吹曲辞一》引刘瓛《定军礼》云："鼓吹未知其始也，汉班壹雄朔野而有之矣。鸣笳以和箫声，非八音也。骚人曰'鸣篪吹竽'是也。"又云：

按《西京杂记》："汉大驾祠甘泉、汾阴，备千乘万骑，有黄门前后部鼓吹。"则不独列于殿庭者名鼓吹也。汉《远如期曲》辞，有"雅乐陈"及"增寿万年"等语，马上奏乐之意[②]，则《远期》又非骑吹曲也。《晋中兴书》曰："汉武帝时，南越加置交趾、九真、日南、合浦、南海、郁林、苍梧七郡，皆假鼓吹。"《东观汉记》曰："建初中，班超拜长史，假鼓吹麾幢。"则短箫铙歌，汉时已名鼓吹，不自魏、晋始也。崔豹《古今注》曰："汉乐有黄门鼓吹，天子所以宴乐群臣也。短箫铙歌，鼓吹之一章尔，亦以赐有功诸侯。"然则黄门鼓吹、短箫铙歌与横吹曲，得通名鼓吹，但所用异尔。汉有《朱鹭》等二十二曲，列于鼓吹，谓之铙歌。[③]

《后汉书·安帝纪》："（永初元年）壬午，诏太仆、少府减黄门鼓吹，以补羽林士。"李贤注引《汉官仪》曰："黄门鼓吹百四十五人，羽林左监主羽林八百人，右监主九百人。"[④]《东观汉记》记载和熹邓皇后之语："国家离乱，大厦未安，黄门鼓吹，曷有燕乐之志。欲罢黄门鼓吹。"（见《书钞》卷一三）西晋孙毓《东宫鼓吹议》云：

鼓吹者，盖古之军声，振旅献捷之乐也。施于时事，不常用。后

---

① 丁福保：《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第38～39页。

② 《乐府诗集》卷十六注云："马上"上疑脱"无"字，第225页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷十六，中华书局，1979，第224页。

④ 范晔：《后汉书》卷五，第1册，中华书局，1965，第208页。

因以为制，用之朝会焉，用之道路焉。所以显德明功，振武和众，求使后世无亡其章，率而合者也。①

陆机《鼓吹赋》：

咏《悲翁》之流思，怨《高台》之登临……奏《君马》，咏《南城》，惨《巫山》之遐险，欢《芳树》之可荣。②

陈释智匠《古今乐录》曰：

汉鼓吹铙歌十八曲，字多讹误。一曰《朱鹭》，二曰《思悲翁》，三曰《艾如张》，四曰《上之回》，五曰《拥离》，六曰《战城南》，七曰《巫山高》，八曰《上陵》，九曰《将进酒》，十曰《君马黄》，十一曰《芳树》，十二曰《有所思》，十三曰《雉子斑》，十四曰《圣人出》，十五曰《上邪》，十六曰《临高台》，十七曰《远如期》，十八曰《石留》。又有《务成》《玄云》《黄爵》《钓竿》，亦汉曲也，其辞亡。或云：汉铙歌二十一无《钓竿》，《拥离》亦曰《翁离》。③

杜佑《通典·乐一》云：

汉时有短箫铙歌之乐，其曲有《朱鹭》《思悲翁》《艾如张》《上之回》《雍离》《战城南》《巫山高》《上陵》《将进酒》《君马黄》《芳树》《有所思》《稚子斑》《圣人出》《上邪》《临高台》《远如期》《石留》《务成》《玄云》《黄雀》《钓竿》等曲，列于鼓吹，多序战阵之事。④

---

① 欧阳询：《北堂书钞》卷一三。
② 《陆平原集》，载明张溥《汉魏六朝百三家集》第二册，江苏古籍出版社据清光绪五年（1879）彭懋谦信述堂刊本影印，2002，第640页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷十六《鼓吹曲辞一》，第2册，第225页。
④ 杜佑：《通典》卷一百四十一，第4册，中华书局，1988，第3597页。

宋代严羽《沧浪诗话·考证》云：

古词之不可读者，莫如《巾舞歌》，文义漫不可解也。又古《将进酒》《芳树》《石留》《豫章行》等篇，皆使人读之茫然。又《朱鹭》《稚子斑》《艾如张》《思悲翁》《上之回》等，只二三句可解，岂非岁久文字舛讹而然邪？①

马端临《文献通考·乐十四》云：

及明帝定四品，一曰大予乐，郊庙、上陵用之；二曰雅颂乐，辟雍、享射用之；三曰黄门鼓吹乐，天子宴群臣用之；四曰短箫铙歌乐，军中用之……汉明帝之乐凡四，今所传者惟短箫铙歌二十二曲，而所谓大予，所谓雅颂，所谓黄门鼓吹，则未尝有乐章。至于短箫铙歌，史虽以为军中之乐，多叙战阵之事，然以名义考之，若《上之回》则巡幸之事也，若《上陵》则祭祀之事也，若《朱鹭》则祥瑞之事也，至《艾如张》《巫山高》《钓竿篇》之属，则又各指其事而言，非专为战伐也。魏晋以来，仿汉短箫铙歌为之而易其名，于是专叙其创业以来伐叛讨乱、肇造区宇之事，则纯乎雅颂之体。是魏晋以来之短箫铙歌，即古之雅颂矣。②

清朱乾《乐府正义》卷三云：

盖铙歌上同乎国家之雅颂，而鼓吹下侪于臣下之卤簿，非惟所用尊卑悬绝，而俱不以为军中之乐矣。至唐宋，则又以二名合为一，而以为乘舆出入警严之乐。然其所用棡鼓、金钲、铙鼓、箫、笳、横吹、长鸣、筚篥之属，皆俗部乐也。故郊祀之时，太常雅乐以礼神，鼓吹严警以戒众，或病其雅郑杂袭，失斋宿寅恭之谊者，此也。

又鼓吹本军中之乐，郊禋斋宿之时，大驾卤簿以及从官六军百执事，舆工繁多，千乘万骑，旅宿以将事。盖虽非征伐，而所动者众，

① 严羽：《沧浪诗话》，载明何文焕编《历代诗话》，中华书局，1981，第701页。

② 马端临：《文献通考》卷一百四十一《乐十四》，浙江古籍出版社据乾隆戊辰（1748年）官刊影印，2000，第1247页。

所谓君行师从是也。则夜警晨严之制，诚不可废，至于册宝上尊号，奉天书，虞主祔庙，皆用之，则不类矣。

（朱）乾按：《汉铙歌十八曲》，并不言军旅之事，何缘得为军乐？然则铙歌本军乐，而十八曲者，盖汉曲失其传也。……魏武知汉曲之失，故命缪袭造鼓吹十二曲，以代汉曲。[①]

陈沆《诗比兴笺》卷一云：

宣帝时，甘泉郊见泰畤，数有美祥，修武帝故事，颇作诗歌。而汉志不载其词。今所传《铙歌十八曲》，惟见于郭茂倩《乐府解题》，而其内有《圣人出》《上陵》《上之回》《远如期》四章，明皆宣帝时事。则此《铙歌十八曲》之首，当为宣帝所作，及汉武世淮南、齐、楚之讴与？近日武进庄述祖曾有此笺（指庄述祖《汉铙歌句解》），而臆凿附会，如以《巫山高》为顷襄王图周室，则何预汉之铙歌？以《圣人出》美高祖即位，而九河地里及草昧情形，皆不符。其余如《君马黄》《艾如张》《上邪》等篇，诠义浅近，故辄正其条贯，抉其幽匿，备学僮紬讽云尔。[②]

陈本礼《汉诗统笺》：

铙歌，崔豹《古今注》曰："短箫铙歌，军乐也。"《宋书·乐志》曰："汉鼓吹铙歌十八曲，皆声辞艳相杂，不可复分。沈约曰：乐人以声音相传，训诂不复可解，凡古乐录，皆大字是辞，细字是声，声辞相写，故致然耳。"张笃庆曰："雅颂为乐府之原。西汉以来如《安世房中歌》《郊祀》十九章《铙歌十八曲》，其辞之古穆精奇，迥乎神笔，岂操觚家效颦所可施。无论近代，即魏晋以降，如缪袭《鼓吹曲》、陈思王《鞞舞歌》、晋之《白纻》、《拂翔》等歌，亦岂能仿佛其万一哉？"按今所传《铙歌十八曲》，不尽军中乐，其诗有讽、有颂、有祭祀乐章，其名不见于《史记》，亦不见于《汉书》，惟

① 朱乾：《乐府正义》卷之三，乾隆五十四年（1789）刊，秬香堂藏版，浙江省图书馆藏。
② 陈沆：《诗比兴笺》卷一，上海古籍出版社，1981，第1页。

《宋书·乐志》有之，似汉杂曲，历魏晋传讹，《宋书》搜罗遗佚，遂统名之曰《铙歌》耳。其造语之精，用意之奇，有出于三百、楚骚之外者。奇则异想天开，巧则神工鬼斧，迥非魏晋以后所及，何论三唐。此亦天地元气造化所锺，萃于一时，自然而成，合乎天籁，岂人工学力所能造其元（玄）妙哉！

铙歌难读，异乎郊祀。其义深，骤难探其微；其词奥，遽难析其理。严沧浪曰："汉诗不可读者，莫如巾舞、铎舞二歌，又《铙歌》之《将进酒》《芳树》《石流》等篇，使人读之茫然。若《朱鹭》《雉子班》《艾如张》《思悲翁》《上之回》等，只二三句可解。"夫以宋人之辞观之，其难解尚如此，则晚近之士又可知矣。（嘉庆庚午十月望前三日耕心老人陈本礼又识。）[①]

夏敬观《汉短箫铙歌注》袁思亮序云：

汉短箫铙歌十八曲，班书不载，蔡邕《礼乐志》亦第叙为汉乐四之一而已。《宋书·乐志》始备录其辞，然自沈约已为声、辞、艳相杂难诂，而魏晋六朝所造鼓吹曲辞往往沿袭旧称或别制曲名以当之，于是铙歌曲与鼓吹、横吹曲混合不可辨。后代仿古乐府诸作，各以意为之，仍其篇名。于是铙歌为恺歌，建威扬德，风敌劝士之古谊亡，而汉铙歌辞愈晦不可通……国朝李因笃、彭士望、庄述祖、陈沆、董若雨、陈本礼、谭献、王先谦皆有笺释，类皆有发明，王氏书最晚出，号最善，然亦以为十八曲不尽铙歌，于不可训者辄曲为之解……《汉短箫铙歌注》独以为短箫铙歌在汉乐别为一类，与黄门鼓吹、横吹不相杂，而断十八曲咸为铙歌。[②]

《汉铙歌十八曲》曲辞标点、篇章顺序各家点校本颇不相同。本文对铙歌曲辞的引录依据中华书局1974年版《宋书·乐志四》（卷二十二，第640~644页）。

---

① 陈本礼：《汉乐府三歌笺注》（通用名《汉诗统笺》），清嘉庆庚午（十五年，1810）裛露轩藏版，浙江省图书馆藏。

② 夏敬观：《汉短箫铙歌注》，商务印书馆，1931，第1页。

## 《朱鹭》第一

**【题解】**

《乐府诗集》曰：《仪礼·大射仪》曰："建鼓在阼阶西南鼓。"《传》云："建犹树也，以木贯而载之，树之跗也。"《隋书·乐志》曰："建鼓，殷所作。又栖翔鹭于其上，不知何代所加。或曰，鹄也，取其声扬而远闻。或曰，鹭，鼓精也。或曰，皆非也。《诗》云：'振振鹭，鹭于飞。鼓咽咽，醉言归。'言古之君子，悲周道之衰，颂声之息，饰鼓以鹭，存其风流。未知孰是。"孔颖达曰："楚威王时，有朱鹭合沓飞翔而来舞，旧鼓吹《朱鹭曲》是也。"然则汉曲盖因饰鼓以鹭而名曲焉。①

朱嘉征曰：《朱鹭》，燕射之乐也。建鼓为大射所陈，则歌之。一曰：述朱鹭之德，以讽执法之臣也。诛配赏而行，天道所不废。或曰：朱，美祥也。汉以火德王，应与周之赤乌同瑞矣。②

陈本礼云："《诗》：振振鹭，鹭于飞。鼓咽咽，醉言归。似古即有鹭鼓之制，后人解经，因诗有'值其鹭羽'，遂谓此诗'鹭'字为舞人所舞之羽耳，第朱鹭饰鼓，未知始于何时。《谭苑醍醐》曰：汉初有朱鹭之瑞，故以鹭形饰鼓。《诗疏》：鹭，水鸟，性食鱼。朱鹭，禽之至仁者。《禽经》：朱鸢不攫肉，朱鹭不吞鲤。故王者画于鼓。《天中记》：鹭，鼓之精。"③

陈沆曰："案《书传》言尧禹有敢谏之鼓，则饰鼓以鹭，取其得鱼而能吐，犹直臣闻内外臧否，必入告其君也。汉设御史、刺史之官，职伺察纠举之事，时有不能称其任者，故曲刺之，凡七句。"④

朱鹭，鱼以乌①路訾邪②，鹭何食？食茄下③。不之食，不以吐④，将以问诛（一作谏）者⑤。

**【集释】**

①"朱鹭"句：朱乾曰："招直言也。乌，古雅、鸦字。鹭飞有序，如

① 《乐府诗集》卷十六，第225~226页。
② 《乐府广序》，《续修四库全书》第1590本，第433页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第12页。

鱼之对、鸦之阵，故曰鱼鱼雅雅，言有威仪也。”[1] 陈本礼曰：“首呼‘朱鹭’者，望其恩而怜之也。‘鱼以乌’者，言鱼为他鹭所食，业已乌有矣。今所游泳与沙汀浅渚者，皆残食之余，岂堪当君之大嚼乎？”[2] 陈沆断为“鱼以乌路訾邪”，《笺》曰：“《魏书·官氏志》：以伺察者为候官，谓之白鹭，取延颈远望之意。汉初内设御史大夫，外设刺史，纠举权贵奸滑，故取鹭为兴。乌当作歍，歍，呕吐也。訾，量也，言鹭吐鱼不可不訾量也。路、邪皆声。《汉铎舞歌诗》曰‘治路万邪’是也。”[3]

②路訾邪：陈本礼曰：“路，鹭省文。訾邪，相毁曰訾，訾字妙似朱鹭，闻以乌之说，不肯认咎，訾其枉己而未考其实而责人也，故下有何食不食之辨。”[4] 陈本礼将三字分开来解，曲折难通。

③“鹭何食”句：陈本礼曰：“茄，古荷字，荇藻也。之指鱼。”[5] 陈沆笺曰：“《尔雅·释草》：荷，芙蕖，其茎茄，其本蔤，荷下鱼所聚，故鹭当食于荷下。”[6]

④“不之食”句：朱乾曰：“鹭性静，善捕鱼，言不轻举于前，亦不畏葸（害怕、畏缩）于后。”[7] 陈本礼曰：“之指鱼。凡鹭食鱼，必吞而复吐，乃食。今朱鹭食茄，故不用其吞亦不用其吐也。”[8] 陈沆笺曰：“苟不之捕食，又不以吐者告，则纵奸养慝，所司何事乎？”[9]

⑤将以问诛者：朱乾曰：“谏官列侍从之班，居清禁之地，鹭鸟长喙，谏议直言……因鼓而问谏者，其因古有敢谏之鼓，成周建路鼓而通下情而然欤？”[10] 陈本礼曰：“诛，一作谏。者，叶渚。推朱鹭不忍吞鲤之心，犹王者行不忍人之政，焉肯残食其民？将以问者，言尔当问前此诛求之人，何以至于此哉？”[11] 陈沆笺曰：“《诗》曰：维鹈在梁，不濡其翼；彼其之子，不称其服。‘将以问谏者’之谓也。庄氏谓刺上以利禄驭士，未得诗

---

① 《乐府正义》卷之三，第5页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第12页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第12页。
⑦ 《乐府正义》卷之三，第5页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
⑨ 《诗比兴笺》卷一，第12页。
⑩ 《乐府正义》卷之三，第6页。
⑪ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。

旨也。”①

【评析】

李子德曰：问字写出汲汲求言之情，末只就朱鹭说而建鼓求言，不着一语，意自渊然。彭躬庵曰：辞意皆奇隽，可作谏鼓铭。董若雨曰：路訾邪，篇中三转，声之准也。② 逯钦立云：贾生书曰：鼓所以来谏，《诗》云：柔亦不茹，刚亦不吐。此歌云云，言谏官之道也。文云：“朱鹭（鱼以乌路訾邪鹭）何食？食茄下，不（之）食不（以）吐（将以）问诛者。”③

## 《思悲翁》第二

【题解】

朱嘉征曰：《思悲翁》，志戒之歌也。如二雅《棠棣》之喻阋墙，《伐木》之陈失德焉。一曰：时有勋臣失职而没，其子思而悲之。“唐思”，思之长也；“我思”，思之续也；“美人”，目君也；夺君之眷，职惟党人之故。“莫安宿”者，惧辞也。群小同升，正人之祸不远矣。④

朱乾曰：“伤谗邪啄害功臣也。”⑤ 陈沆曰：“此篇旧无说，庄氏（笔者按：庄述祖）谓汉人伤高祖诛灭功臣之词，未审然否。凡十一句。”⑥ 王先谦《汉铙歌释文笺证》云：“读《思悲翁》《战城南》《巫山高》三篇知铙歌肇于高祖之时。”⑦ “汉楚交战，太公为楚所得，军士、将士因高祖悲思其亲，作歌以述其情。曰：天性至亲，兵凶不测，翁今被虏，正人子呼天莫赎之时，思之良可悲耳。故知为军中将士作也。”⑧ 太公、吕雉为项羽所虏事，在《汉书·高祖纪》《项籍传》。

思悲翁①，唐思②，夺我美人③侵以遇④。悲翁也，但我思。蓬

---

① 《诗比兴笺》卷一，第12页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
③ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第155页。
④ 《乐府广序》卷一五，《续修四库全书》第1590本，第434页。
⑤ 《乐府正义》卷之三，第6页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第13页。
⑦ 王先谦：《汉铙歌释文笺证·序》，清同治壬申（十一年，1872）虚受堂刊本，第2页。浙江省图书馆孤山学舍藏。
⑧ 《汉铙歌释文笺证》，第10页。

首（一作蕞）狗，逐狡兔，食交君⑤。枭子五，枭母六，拉沓高飞莫安宿⑥。

【集释】

①思悲翁：陈本礼曰："思者，事后追念之词。'悲翁'者犹《卢令令》'其人美且仁'，翁盖猎者，能急难而御寇，故美之曰'悲翁'。"[1] 陈沆曰："庄述祖曰：翁者，耆旧之称，借指老臣。"[2] 王先谦曰："案：古'翁''公'通用，皆尊称人之辞。扬子（雄）《方言》：'凡尊老，周晋秦陇谓之公，或谓之翁。'"[3]

②唐思：朱乾曰："唐，旷荡也。"[4] 陈本礼曰："此思字指寇言。"[5] 陈沆曰："徒思也。《楚辞》：'惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。'美人喻盛年也。此言可悲之人，思之无益，韩、彭菹醢，始歌曰'安得猛士守四方'，思之晚矣。夺吾少壮之年，侵寻遇主以成功名，垂及白首而戮之，纵复悲思，亦何益乎？"[6] 王先谦曰："唐，空也。《华严经·普门品》：'福不唐捐'，谓不空与人也。"[7]

③夺我美人：朱乾曰："美人以贤臣言。夺我美人，伤其迟暮，一语揭过。'但'字一转，言老而见弃，至于蓬首垢面，亦当思念其平生勤劳。譬如逐兔者狗，食兔者君，享其成功，亦当获其厚报。今枭子、枭母不祥之物，遍满寰区，放弃之翁，茕茕无宿，可悲也已，屈原放逐江南近之。"[8] 陈本礼曰："言欲掠我妇女也。"[9] 王先谦曰："美人谓吕后。二年夏，还栎阳，始立子盈为太子。此时未有后称，故曰美人。"[10]

④侵以遇：陈本礼曰："侵，渐进。谓寇来掠时也。"[11] 王先谦曰："侵，《说文》：'渐进也。'《文选·上林赋》：'侵淫促节。'注：侵淫，渐

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
② 《诗比兴笺》卷一，第13页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第10页。
④ 《乐府正义》卷之三，第6页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第13页。
⑦ 《汉铙歌释文笺证》，第11页。
⑧ 《乐府正义》卷之三，第6页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。
⑩ 《汉铙歌释文笺证》，第11页。
⑪ 《汉诗统笺·铙歌》，第3页。

进之貌。《史记》：'侵寻于泰山矣。'《索隐》：'侵寻即侵淫也。' 兵戈扰攘之余，失悲翁而不遇，冀幸一见，不敢自必，庶几侵以遇之，情虽急而词反缓也。"[1] 逯钦立云："侵遇为侵渔或侵虐之借字。"[2]

⑤"但我思"句：陈本礼曰："但字一转，神妙。言当寇来掠时，适遇翁一击而去，正如君之猎犬逐一狡兔，惜当时不为蓬首所获，致被逸去，未得交君烹而食之也。"[3] 陈沆曰："'蓬首狗，逐狡兔'，言将士苦战，首如飞蓬，以除群雄，所谓'狡兔尽，良狗烹'也。'食交君'当作食茭荤。"[4] 王先谦这样点读，"但我思蓬首，狗逐狡兔"，意为"悲思而首如蓬也。"[5] 逯钦立曰："悲翁（也）但（我）思，也、我皆声。"又云："'交君'殆'狡麘'之借字。"[6] 据《宋书·乐志》，"蓬首"之"首"一作"蕞"。"蕞"，《集韵·薛韵》："蕞，侧劣切，艸聚貌。"

⑥"枭子五"句：陈本礼曰："言我所以恨之若此者，当寇掠之时，如凶枭攫雀，势猛人多，使不遇急难之翁，则我美人已如被攫之雀，拉沓高飞，各自仓皇逃避，不知暮宿于何所也。"[7] 陈沆曰："枭子五，谓醢彭越以赐诸侯，如汉制以枭羹赐百官也。彭越、黥布、陈豨及两韩信，功臣诛者凡五人。则其存者，亦廪廪不自保矣，将安所栖讬哉？"[8] 王先谦曰："枭，《说文》：不孝鸟也。子五母六，盖举其数，以状恶类之多。指楚之党与。《汉书》服虔注：军中喻勇士为枭。……拉沓，《文选·舞赋》：拉沓鹄惊，注：拉沓，飞貌。末三句切望臣下，哀音满天，盖丧败之余，人无固志，既牵于天性之爱，赴救未能，复慑于敌兵之强，遁逃无所，是时汉业之危，不绝如线，读此诗如见高祖惨痛迫切心情。"[9] 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》曰："《广雅》：'箸，塞也，今名鹳子。博以五木为塞，有枭、卢、雉、犊、塞五者。《说文》：簙，局戏也。六箸十二棋也。《汉书·梁冀传》注引鲍宏《棋经》：用十二棋，六棋白，六棋黑。数皆为六，

---

① 《汉铙歌释文笺证》，第 11 页。
② 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第 156 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 3 页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第 13 页。
⑤ 《汉铙歌释文笺证》，第 11 页。
⑥ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第 156 页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第 3 页。
⑧ 《诗比兴笺》卷一，第 13 页。
⑨ 《汉铙歌释文笺证》，第 12 页。

故云枭母六也。”[①] 徐仁甫《汉鼓吹铙歌十八曲别解》：“愚谓枭本不孝鸟，然自关以西谓枭为流离。此言枭子枭母，既非取不孝之义，亦非取枭首、枭勇之义，但取其流离，又不言流离而言枭，所谓隐语双关也。诗人修辞，寓有深刻意义。谓悲翁既被劫夺，其妻子又被驱散；言流离之子五，连流离之母则为六，母子拉沓高飞而去，无有安宿之所。”[②]

**【评析】**

陈本礼曰：绝世奇文,都为伧父误解，使人愤懑。[③]

王先谦曰：此篇铙歌之一也。大抵魏晋铙歌侈陈功烈，汉则揿张之辞少而难苦之言多，此篇及《战城南》是也。盖屡述帝业艰难，使后之览者知缔造之不易，而益思慎固其丕基，其意深，其词质，非后世但铺张战绩以为夸耀，汉诗所以犹为近古也。魏晋铙歌皆一时文臣追扬前烈，奉命陈言，汉则当时军中即事，矢音其后，播为凯歌，更后则被之乐府，此篇及《战城南》《巫山高》《有所思》四曲可考而明也。[④]

## 《艾如张》第三

**【题解】**

《乐府诗集》曰：“艾与刈同，《说文》曰：‘芟草也。’如读为而，犹《春秋》曰‘星陨如雨’也。古词曰：‘艾而张罗。’又曰：‘雀以高飞奈雀何？’《穀梁传》曰：‘艾兰以为防，置旃以为辕门。’谓因蒐狩以习武事也。兰，香草也，言艾草以为田之大防是也。若陈苏子卿云：‘张机蓬艾侧。’唐李贺云：‘艾叶绿花谁翦刻。’俱失古题本意。”[⑤]

朱嘉征曰：《艾如张》，田猎以时也。[⑥]

朱乾曰：“伤世网也。《左传》：忧未艾也。夷，伤也。言绝而张罗，则于何而伤乎？若行而成之，则天施地生，万物各遂其性，而四时自和矣。夫至治之世，鸟兽卵胎，可俯而窥，何今之不然也？曰：山则深矣，黄雀则小矣，今亦有罗则密矣。君子处此，唯有见幾而作，不俟终日，如

① 苏晋仁、萧炼子：《宋书乐志校注》，齐鲁书社，1982，第332页。

② 徐仁甫：《古诗别解》，中华书局，2014，第136页。

③ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。

④ 《汉铙歌释文笺证》，第10页。

⑤ 《乐府诗集》卷十六，第226页。

⑥ 《乐府广序》卷一五，第434页。

雀之高飞，可以远害耳。"①

陈本礼曰："王者春蒐夏苗秋狝冬狩。《白虎通》曰：四时之田，总名为猎，为田除害也。史称元鼎五年上祠五畤于雍，遂逾陇西，登崆峒，出萧关，从数万骑，猎新秦中，勒边兵而归，致新秦中千里无亭徼。此非为田除害，乃纵欲耳。"②

陈沆曰："刺时也。法网苛细，反漏吞舟。窃钩者诛，窃国者侯。'雀以高飞奈雀何'，谁肯坐而受死者哉？庄氏（指庄述祖）仅以为戒田猎之词，于诗意窒矣。疑亦武帝时诗。凡八句。"③

艾而张罗，夷于何①。行成之。四时和②，山出黄雀亦有罗③，雀以高飞奈雀何④？为此倚欲，谁肯礞室⑤。

**【集释】**

①"艾而张罗"句：陈本礼曰："艾，同刈。言古帝王为民除害。'罗'犹择地而张，恐妨稼穑也。"④ 陈沆曰："而，题作如，通用。艾、刈同。《穀梁传》：艾兰以为防。《御览》作立兰以为防，谓刈草列栏盾以为防，而后设网罗，天子诸侯蒐狩之礼。故《穀梁传》言'过防弗逐，不从奔之道也。'夷于何，言其地之坦易也。于何，声也。"⑤

②"行成之"句：陈本礼曰："《周礼·大司马》：中春振旅，遂以蒐田。中夏茇舍，遂以苗田。中秋治兵，遂以狝田，中冬大阅，四时之田。王及诸侯各行其是，而成其典礼。故寒暑不忒而阴阳和，此借古以伤今之不然也。"⑥

③山出黄雀亦有罗：陈本礼曰："雀在深山，藏身固矣，亦有罗出于雀之意外也。"⑦

④雀以高飞奈雀何：陈本礼曰："幸见幾之早，不触其机。"⑧

---

① 《乐府正义》卷之三，第6~7页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第9页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
⑤ 《诗比兴笺》卷一，第9页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。

⑤"为此倚欲"句：陈本礼曰："倚，恃。纵欲不顾民之家室陷于网罗也。"① 陈沆曰："庄述祖曰：'倚欲'作'掎谻'（《说文》：谻，相踦之也。足相踦貌），掎谓掎其足而止之。《相如赋》：徼谻受诎。注云：谻，疲极也。谓徼遮其倦者。礞室，庄校本作蒙石，《说文》：磻，以石著弋缴也。此言田猎必徼遮禽兽之倦极者尽取焉。则物亦贪生，谁肯甘心蒙弋者乎?"②

**【评析】**

陈本礼曰："字书无'礞'字。董若雨曰：当是'礎'字之误。又曰'夷于何'者，篇中三转，声之准也。"③

陈沆曰："古之王者交于万物有道，王道成，四时和，故有三驱之戒，有三面之祝，所谓天网恢恢也。若乃罗山网泽，无微不设，自以为严密，不知铤而走险，惊而群飞，于是鸟乱于上，鱼乱于下，而亦无如之何矣，谁肯束手待尽者哉？《汉书·酷吏传》：于时郡守、尉、诸侯相、二千石，欲为治者，大抵尽效王温舒等，而吏民益轻犯法，盗贼滋起，于是上始使御史中丞、丞相长史督之，犹弗能禁。乃使绣衣发兵兴击，复聚党阻山川，往往而群，无可如何。于是作沉命法，盗起不发觉者坐之。其后吏畏诛，弗敢发，上下相为匿，以避文法焉。"④

## 《上之回》第四

**【题解】**

《乐府诗集》解题云：《汉书》曰："孝文十四年，匈奴入朝那萧关，遂至彭阳。使骑兵入烧回中宫，候骑至雍甘泉。"回中地在安定，其中有宫也。《武帝纪》曰："元封四年冬十月，行幸雍，祠五畤。通回中道，遂北出萧关。"（陈本礼注：《方舆纪要》：萧关在固原西北，自秦汉以来为华戎之大限。⑤）吴兢《乐府解题》曰："汉武通回中道，后数出游幸焉。"沈建《乐府广题》曰："汉曲皆美当时之事。按石关，宫阙名，近甘泉宫。

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
② 《诗比兴笺》卷一，第9页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第4页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第9页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第5页。

相如《上林赋》云‘蹶石关，历封峦’是也。”①

朱嘉征《乐府广序》：“《上之回》美武帝之经武也。”②

朱乾《乐府正义》注引《陶谷记》：“帝幸朝那，立飞廉之馆，望玄圃，乐府有《上之回》曲。”③

陈沆《诗比兴笺》以此诗为“第三”。“《宣帝纪》：神爵元年正月，上始幸甘泉，三月幸河东，祀后土。二年，匈奴日逐王来降。单于遣名王奉献。甘露元年正月，幸甘泉，郊泰畤，匈奴呼韩邪单于遣子入侍。三年春，上郊泰畤，因朝单于于甘泉宫。”即此诗所咏也。凡十一句。

王先谦曰：“此因武帝往回中游观耀武而作颂也。亦出行巡狩及游歌诗之一，武帝时铙歌也。或以为宣帝时作，非。考《汉书·宣帝纪》，终帝之世五幸甘泉，并未一至回中，曲题何所取义？其武帝元封六年作乎？”《汉书》：“元封四年冬十月，行幸雍，祠五畤，通回中道，遂北出萧关。自后六年冬，行幸回中。太初四年冬，又幸回中。天汉二年春，自东海还幸回中。太始二年春正月，又幸回中，此曲所云‘以承甘泉宫寒暑德’，则谓自甘泉往回中也。武帝自通回中道后，五幸甘泉，一受计于甘泉，二朝诸侯王于甘泉。惟元封五年夏幸甘泉，六年冬即幸回中。帝以太初元年始用夏正，故元封六年以前，皆以冬为岁首，六年之冬实为五年，甘泉、回中之幸同在一岁，此曲作于其时无疑也。帝四年通道，即以五年幸回，意在耀武，故一时从臣称颂如此。”④

夏敬观《汉短箫铙歌注》：“余谓‘月支臣’以上所述皆武帝时事，武帝数幸回中，宣帝未尝至回中也；‘匈奴服’以下，则皆宣帝时事，此辞盖宣帝时所作，辞意以匈奴臣服归功武帝。”⑤

上之回，所中益①，夏将至，行将北②，以承甘泉宫。寒暑德③。游石关④，望诸国。月支臣⑤，匈奴服⑥。令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极⑦。

---

① 《乐府诗集》卷十六，第227页。

② 《乐府广序》，《续修四库全书》第1590本，上海古籍出版社，1997，第434页。

③ 《乐府正义》卷之三，第7页。

④ 《汉铙歌释文笺证》，第18页。

⑤ 夏敬观：《汉短箫铙歌注》，（上海）商务印书馆民国二十年（1931）版，第8页。

【集释】

①“上之回”句：朱乾《乐府正义》曰：“应劭曰：回中，地在安定，平高有险阻。（萧关在其北）《云阳记》云：寒门也。《三辅黄图・关辅记》：林光宫，一曰甘泉宫，秦所造，在今池阳县西，故甘泉山，宫以山为名，宫周匝十余里，汉武帝建元中增广之。周十九里，去长安三百里，望见长安城。《雍录》云：甘泉虽在长安东北三百里外，为夫方士辈多云古帝王所尝都，故武帝立朝邸其上，而藩侯夷酋有来朝者，亦皆受之于此。若其常制，则类以五月往，八月还，盖避暑耳。”[①] 陈本礼曰：“之，往也。回，回中山上有回中宫。所，天子行在所。益，谓有益于人也。”[②] 陈沆曰：“旧或以‘上之回’三字为句，大误。（陈点读为“上之回所中，益夏将至”），‘益夏’者，谓天益就暑，以时将届夏至故也。”[③] 庄述祖曰：“益当作溢。《释诂》曰：‘溢，慎也。’慎夏言辟暑。”[④] 王先谦曰：“上谓武帝，之，往也。回，回中省文。他本以‘上之回所中’为句，不独‘益’字连下作句文义难通。……所，行在所。《武帝纪》：元狩六年，诏举独行之君子征诣行在所。《三辅黄图》曰：行在所，天子以天下为家，不以京师宫室居处为常，则当乘车舆以行天下，车舆所至，奏事皆曰行在。蔡邕《独断》：天子所至曰行在所。《雉子班曲》‘被王送行所中’，是行在所。又曰‘所中’也。”[⑤]逯钦立点读为“上之回，所中益”，“‘上之回’者，言上幸回中，‘所中’即行在所。又见《稚子斑》，盖当时习语。‘所中益’，言行在所仪从之盛。”[⑥] 徐仁甫《〈上之回〉“上之回，所中益”解》：“所，谓行在所。《史记・滑稽列传》：武帝时，‘征北海太守诣行在所’。《汉书・武帝纪》：‘元狩六年，诏举独行之君子，征诣行在所。’《三辅黄图》曰：‘行在所，天子以天下为家，不以京师宫室居处为常，则当乘车舆以行天下，车舆所至奏事，皆曰行在。’蔡邕《独断》：‘天子所至，曰行在所。’……益，息也。《汉书・东方朔传》：‘传宣曲以

① 《乐府正义》卷之三，第7页。

② 《汉诗统笺・铙歌》，第5页。

③ 《诗比兴笺》卷一，第4页。

④ 庄述祖：《汉铙歌句解》，贾贵荣、张忱石辑《稀见清代民国丛书五十种》，国家图书馆出版社，2014，第60册，第186页。

⑤ 《汉铙歌释文笺证》，第19页。

⑥ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第156页。

南十二所中休，更衣。’盖回中行在所有宫，可供天子休息。”[①]

②“夏将至”句：陈本礼曰：“王者顺时适宜，故夏至而北也。”[②] 王先谦曰：“追溯当日自南而北，将幸甘泉也。”[③]

③“以承甘泉宫寒暑德”句：陈本礼注：“甘泉宫去长安三百里，回中又在其北，行幸甘泉本以避暑，回中地益高寒，侍从之臣既承甘泉之德，而又往回中，更承其益也。”[④] 陈沆曰：“承，迎也。言上将往回中，而时将届夏至，因先避暑于甘泉宫，以迎四时寒暑之德也。回中地，在安定，甘泉宫，在云阳，皆京师西北。是将北巡狩，必驻跸甘泉宫也。”[⑤] 王先谦曰：“自甘泉之回，则北而益北，游观相继，故曰‘以承甘泉宫’。甘泉宫，周十九里，宫殿台观，略与建章相比，百官皆有邸舍，秦造。武帝建元中增广之以避暑，在池阳县西。承，继也。幸回中以继甘泉宫，调和寒暑之德也。”[⑥] 夏敬观曰：“（武帝）元封三年自雍来，当祠五帝之后，四时调和，故云承德。庄氏引《吕氏春秋·贵信篇》‘春之德风，夏之德暑，秋之德雨，冬之德寒’是也。”[⑦]

④“游石关”句：陈本礼注：“石门关在固原州须弥山上，有古寺，松阴郁然，即关门旧址。言此行非第游观避暑，盖欲宣威外域，臣月支而服匈奴，安中国为千秋万岁计也。”[⑧] 庄述祖《汉铙歌句解》（《珍艺宧遗书》本）云：“扬雄《甘泉赋》曰：‘封峦石关，迤靡乎延属。’”注云：“石关，封峦，皆宫名也。《郊祀志》云：‘方士多言古帝王有都甘泉者，其后天子又朝诸侯甘泉。’甘泉作诸侯邸，故曰诸国也。”[⑨] 王先谦云：“陈本礼注非。回即在汧，关亦在陇，考陇州西八十里有石嘴关……盖即此石关矣。古今宫殿无以关名者，赋本石阙，不作石关，《三辅黄图》有石阙观，引《甘泉赋》‘封峦石阙’云云，亦不作石关。”[⑩]

⑤月支臣：庄述祖《汉铙歌句解》云：“《史记·大宛列传》云：大月

---

① 《古诗别解》，第138页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第5页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第18页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第5页。
⑤ 《诗比兴笺》卷一，第4～5页。
⑥ 《汉铙歌释文笺证》，第18页。
⑦ 《汉短箫铙歌注》，第7页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第5页。
⑨ 《汉铙歌句解》，第186页。
⑩ 《汉铙歌释文笺证》，第18页。

氏在大宛西，可二三千里，居妫水北，张骞以郎应募使月氏……于是西北诸国始通于汉也。月氏之臣，当在此时，盖元封中事也。”[①] 王先谦云：“诸国，塞外诸国。月支，西域外国。《旧唐书》：肃州酒泉郡，汉月支国地。”汉开河西四郡后，“大月支国共禀汉使者，有五翎侯。所谓‘月支臣’也。”[②]

⑥匈奴服：《汉饶歌句解》云：“《宣帝纪》：甘露三年，春正月，行幸甘泉，郊泰畤，匈奴呼韩邪单于稽侯狦来，然则匈奴之服，当在宣帝时矣。《郊祀志》云：宣帝始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥，修武帝故事，颇作诗歌，时神爵元年也。匈奴之服，在神爵二年，至甘露三年始来朝，是《上之回》《上陵》《远如期》三曲盖作于一时者矣。”王先谦云：“孝武以来，卫青、霍去病等数出塞，多所斩获，匈奴不敢入边。元封元年，帝出长城，北登单于台，至朔方，勒兵十八万，威震匈奴，遣使者告匈奴曰：单于能战，天子自将待边；不能，亟来臣服，何但亡匿幕北寒苦之地为？匈奴詟焉，单于卒不敢至。所谓‘匈奴服’也。”[③]

⑦千秋万岁乐无极：陈沆曰：“《宣纪》云：上自甘泉宿池阳宫，上登长平坂，诏单于勿谒。其左右当户之群皆列观，蛮夷君长王侯迎者数万人，夹道陈，上登渭桥，咸称万岁。”即此诗之“令从百官疾驱驰，千秋万岁乐无极”也。[④] 王先谦以之为武帝时诗，表达“颂祷之诚”，《远如期》“大乐万岁，与天无极”即此意。[⑤]

【评析】

陈本礼曰：“此诗本为游观耀武，却说得有关国计民生，善于立言。”[⑥]

## 《翁离》第五

【题解】

朱嘉征曰：“《翁离》，怀贤之诗也。”[⑦] 陈沆曰：“《铙乐》十八曲，皆取篇首字为名，则此‘翁离’即‘拥离’之同声，庄氏谓思贤者在位，则

---

① 《汉饶歌句解》，第 186 页。
② 《汉饶歌释文笺证》，第 20 页。
③ 《汉饶歌释文笺证》，第 20 页。
④ 《诗比兴笺》，第 5 页。
⑤ 《汉饶歌释文笺证》，第 20 页。
⑥ 《汉诗统笺·饶歌》，第 5 页。
⑦ 《乐府广序》卷一五，第 435 页。

引其类与并进也。”[①]

拥离趾中①，可筑室②，何用葺之蕙用兰③。拥离趾中④。

【集释】

①拥离趾中：陈本礼曰：“拥，环抱也。离，蘼芜。趾，山足也。终南山近在城南，草拥蘼芜，香在山峪，真幽人讬足之区也。”[②] 陈沆笺曰：“庄述祖云：刘熙《释名》：拥，翁也。翁，抚之也。离，谓芍药。《韩诗章句》云：芍药，离草也。言将离别而赠此草也。趾，址同。”[③] 逯钦立云：“‘翁离’当作‘翁杂’，汉时习语，所以状五采之貌。《郊祀歌》：‘殊翁杂，五采文’，是其证。‘趾’者当读为‘沚’。”[④]

②可筑室：陈本礼曰：“言即此筑室，尽可娱情而乐志矣。”[⑤]

③“何用葺之蕙用兰”：陈本礼曰：“何必兰宫蕙宇，如上林之劳民伤财耶。”[⑥] 陈沆《诗比兴笺》引庄本作“何用葺之用兰蕙”，“言抚香草为基址以筑室，则其葺之必用兰蕙。而兰蕙之用，亦必于香草为址之中，物以类聚，故惟君子能用君子，亦惟君子能为君子所用。”[⑦]

④拥离趾中：陈本礼曰：“赞叹不置，故重言以致讽也。”[⑧]

【评析】

朱乾曰：“离，丽也。离趾，两趾也。容膝之地。可以筑室，葺之蕙兰，居亦不陋。《九歌》：芷葺兮荷屋，注：葺，盖屋也。此隐居自乐而无求者之词。末句非衍非缺，在诗为咏叹淫泆，意味深长，与《麟趾》同一例；在乐则为曲调之余声。”[⑨]

陈本礼曰：“贤者自咏其志而讬以讽也，节短意长，觉（东）方朔之谏，犹为辞费。”[⑩]

---

① 《诗比兴笺》，第 12 页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第 5 页。
③ 《诗比兴笺》，第 13 页。
④ 《先秦汉魏晋南北朝诗》上册，第 157 页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第 5 页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第 5 页。
⑦ 《诗比兴笺》，第 13 页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第 6 页。
⑨ 《乐府正义》卷之三，第 8 页。
⑩ 《汉诗统笺·铙歌》，第 6 页。

## 《战城南》第六

**【题解】**

朱嘉征曰："《战城南》，戒王者之勤远略焉。"① 朱乾曰："此诗当作于景帝七国反时，怨亚夫之不救梁也。（下略）"② 陈本礼曰："此犹屈子之《国殇》也。《国殇》自奋其力尽死，此则恨其死于误国庸臣之手，夫死非士所惜，但恐非其所耳。"③ 陈沆曰："此塞上屯戍之士，且耕且战，痛死亡之苦，而思良将帅也。其武帝取匈奴河南地、筑朔方、缮故塞、匈奴数大入杀掠、屯戍之时乎？凡二十二句。"④ 王先谦《汉铙歌释文笺证》云："汉高帝战败于彭城，筑甬道属河，以取敖仓粟，值关中大饥，楚数侵夺甬道，汉军乏食，军士作歌以述其意。其作歌命意发之于《思悲翁》篇。蔡邕所谓'以劝士讽敌'者也。"⑤

> 战城南，死郭北①，野死不葬乌可食②。为我谓乌："且为客豪③，野死谅不葬，腐肉安能去子逃？"水深激激，蒲苇冥冥④。枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。梁筑室⑤，何以南何以北，禾黍而获君何食⑥？愿为忠臣安可得？思子良臣，良臣诚可思，朝行出攻，暮不夜归⑦。

**【集释】**

①"战城南"句：陈本礼曰："城南郭北皆非战地，主将为三军司令，当视其可战而战。今既命之战于城南，已属危甚；岂复命之战于郭北，置之死地而不顾。此下文所以有'何以南何以北'之问也。"⑥ 王先谦曰："《通鉴》：高帝二年四月，汉王入彭城……汉王与数十骑遁去。五月屯荥阳，与楚战荥阳南京索间，破之。筑甬道属河，以取敖仓粟。六月，关中大饥，米斛万钱。十二月，项羽数侵夺汉甬道，汉军乏食，军士抚今思往作是歌也。孟康曰：灵璧，故小县，在彭城南。服虔曰：睢水东南至下

---

① 《乐府广序》卷一五，第435页。
② 《乐府正义》卷之三，第9页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第6页。
④ 《诗比兴笺》，第7页。
⑤ 《汉铙歌释文笺证》，第25页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第7页。

相，入于泗谓之睢口。泗水又东南过彭城东北，南至下邳入淮。案之《图经》，睢水在彭城城南，楚追击汉军灵璧东、睢水上，故曰‘战城南’；泗水过彭城城北，汉军多死于谷、泗水中，故曰‘死郭北’也。”[①] 郭，城外郭。《释名》：“郭，廓也。廓落在城外也。”首二句总前后两战。

②野死不葬乌可食：陈本礼曰：“《楚辞》：严杀尽兮弃原野。主将既不爱惜士卒躯命，而弃之于原野者，乌固可食耳。‘可’字惨。”[②] 王先谦曰：“野死，死于野也。”[③]

③“为我谓乌”句：陈本礼曰：“客固不惜已殪之尸，但我为国捐躯，首虽离兮心不惩，耿耿孤忠，豪气未灭，乌其少缓我须臾之食焉。”[④] 陈沆笺曰：“客者，代死者自谓也。子谓乌也。”[⑤] 王先谦曰：“谅，信也。”[⑥]

④“水深”句：陈本礼曰：“追述生前战败时一派阴惨气象。”[⑦] 王先谦曰：“水即谷泗睢水。”[⑧]

⑤梁筑室：陈本礼曰：“梁，桥梁也。梁上何能筑室？喻险既不可据，而战又非其地也。”[⑨] 陈沆曰：“治梁以度水，筑室以留田，田在梁北，此塞上屯戍之事。”[⑩] 王先谦曰：“汉筑甬道属河，故曰‘梁筑室’也。下文‘南北’指河南北，室何以筑河南，梁何以通河北，盖为取粟运饷计者至周密也。汉王屯河南之荥阳，甬道临河，故室多筑于南。”[⑪]

⑥禾黍而获君何食：王先谦释曰：“楚侵夺甬道，汉军乏食，故曰‘禾黍不获君何食？愿为忠臣安可得’也。‘获’为楚军所获，君谓汉王，不得为忠臣，饥困不能力战也。”[⑫] “禾黍不获君何食”之“不”，《宋书·乐志》作“而”。

⑦“朝行出攻，莫不夜归”：王先谦曰：“楚晨击汉军，故曰‘朝行出

---

① 《汉铙歌释文笺证》，第26页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第7页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第26页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第7页。
⑤ 《诗比兴笺》，第7页。
⑥ 《汉铙歌释文笺证》，第26页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第7页。
⑧ 《汉铙歌释文笺证》，第26页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第7页。
⑩ 《诗比兴笺》，第7页。
⑪ 《汉铙歌释文笺证》，第26页。
⑫ 《汉铙歌释文笺证》，第26页。

攻’；日中而败，故曰‘莫不夜归’也。”[1]

【评析】

陈沆案：《汉书·匈奴传》：“匈奴右贤王怨汉夺之河南地而筑朔方，数寇盗边，及入河南，侵扰朔方，杀略吏民甚众。”[2]“塞上屯戍之士伤之而作歌”，认为是写汉与匈奴的战争。王先谦认为：“城南、郭北既无佐证，且‘水深激激，蒲苇冥冥’，塞上亦无此景象也。”[3] 曹道衡《乐府诗选》认为：“这是一首久戍士兵思归和悼念阵亡者的诗，汉代和匈奴族曾长期发生冲突，朝廷派兵戍守，不免使士兵发生怨恨之情。”[4]

## 《巫山高》第七

【题解】

唐吴兢《乐府解题》曰：“江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已。若齐王融‘想像巫山高’，梁范云‘巫山高不极’。杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。”[5]

朱嘉征曰：“序曰：《巫山高》，望远曲也。一曰：初秦之迁人皆居蜀，未得用而思归，高祖尝用东归之士还定三秦，成王业，故采此入乐，岂淮阴辈道亡而作者耶？”[6]

朱乾曰：“按《史记·高祖本纪》：沛公为汉王，王巴蜀汉中，至南郑，诸将及士卒多道亡归。士卒皆歌思东归，此其事也。不言石门、剑阁，而言巫山者，其时栈道则已烧绝，而《水经注》称巴东三峡七百里中，两岸连山，实为全蜀之口，据荆楚上游，故临水而有思归之叹也。”[7]

陈本礼曰：“李子德（因笃）曰：高帝初定天下，将士皆渡淮而西，其屯留关中者，久旅思归。（陈本）礼案：高帝至孝武时年代久远，岂有高帝戍卒至此日尚有未归者耶？当是七国之变，防守之卒。七国虽平，其子若孙犹有守藩封者，故戍卒未撤，久而思归也。”[8]

---

① 《汉铙歌释文笺证》，第 27 页。
② 《诗比兴笺》，第 7 页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第 27 页。
④ 《乐府诗选》，第 16 页。
⑤ 《乐府古题要解》，《历代诗话续编》上册，第 37 页。
⑥ 《乐府广序》卷一五，第 435 页。
⑦ 《乐府正义》卷之三，第 10 页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第 8 页。

陈沆《诗比兴笺》曰："此似忧吴、楚七国之事。迨景帝初年吴楚风谣。武、宣之世，采入乐府。庄氏（庄述祖）谓指顷襄王图周室，则何与汉之《铙歌》乎？其舛甚矣。凡十三句。"①

王先谦《汉铙歌释文笺证》引书《华阳国志》，认为："賨民从高帝定秦，不愿出关，因思归而作歌曰：彼巫山之高则高以大，固我辈生聚游息之乡也。今帝讨关东，临淮水而击楚，淮水之深则难以逝，非我所愿往矣，我今何欲，但欲东归。"云云。因此认为"此曲盖賨民思归之作"，为"巴渝歌无疑"。②

> 巫山高，高以大；淮水深，难以逝①。我欲东归，害梁不为②？我集无高③，曳水何梁④？汤汤回回。临水远望⑤，泣下霑衣。远道之人心思归，谓之何⑥？

**【集释】**

①"巫山高"句：朱嘉征曰："起调四句，寓登高临深意。"③ 陈本礼曰："以高兴深，正以见其归之难也。"④ 陈沆曰："巫山谓楚，淮水谓吴。一恃山险，一恃水险。然安分自守则可，若举兵妄动，则梁据洛阳，天下之中，形格势禁，必为所阻，进不能西向，退不能东归，汉兵从天而下，此诗楚虽欲走集，而无高险之可恃；吴虽欲退守，而无舟梁之可度矣。进退失据，坐而就擒，良可悲也。殆藩僚忠智之士，邹阳、枚乘之俦，见幾深计而作者欤？姑存是说，未审然否。"⑤ 先谦案："此曲有数说。李因笃曰：高祖初定天下，将士皆渡淮而西，其留屯关中者，久旅思归而作歌。陈本礼曰（见上文题解）。今案：《铙歌》之作本不全在孝武时，陈说之非不足置辩。李氏牵于曲中'欲东归'之语，为此臆断，无所考证。或曰：《汉书·高帝纪》，项羽立沛公为汉王，王巴蜀汉中四十一县，都南郑，汉王就国，既至南郑，诸将及士卒皆歌呕思东归，故作是曲。今案：高帝虽王巴蜀，只都汉中，军士至南郑而思归，何由得见巫山起兴？其说非

① 《诗比兴笺》，第6页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第29页。
③ 《乐府广序》卷一五，第435页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
⑤ 《诗比兴笺》，第6页。

也。……或曰《武帝纪》元鼎五年南越反，遣巴蜀军士咸会番禺，是歌为江淮巴蜀军士作，或说为淮南王（刘）长迁蜀作，见《汉书·五行志》。"[①] 逝，《说文》："往也。"

②"我欲东归"句：陈本礼曰："梁，山梁也。不归咎于上而诿害于梁，恨梁之不为我一周旋也。"[②] 以"梁"为"梁国"之"梁"，恐非是。王先谦曰："'害梁'二句，言以梁为害，而不复为我无高山可集也。梁，浮梁。由秦入蜀之山有连云栈，《华阳国志》所谓'凿石驾空为飞梁阁道。高帝初入蜀，张良劝帝烧绝栈道，以备诸侯盗兵，亦示项羽无东意，后引兵从故道出，栈道不修，故曰害梁不为。"[③] 逯钦立云："害为曷之借字。"[④]

③我集无高：陈本礼曰："语云：登高可以望乡，远望可以当归。奈我所集无梁，不得登高以望远也。"[⑤] 王先谦曰："高山崎岖，攀援断绝，既无浮梁，行旅不便，故我集无高也。"[⑥] 逯钦立云："'集高曳'为'济篙栧'之借字。"[⑦]

④曳水何梁：朱嘉征曰："曳水何梁，则无繇济，义亦双绾。"[⑧] 陈本礼曰："此桥梁也，既不能登高望远，不知家乡何在，将于何梁曳水而归乎?"[⑨] 王先谦曰："曳水之梁，谓桥梁也。"

⑤临水远望：陈本礼曰："水，淮水也。"[⑩] "汤汤"，《说文》："流貌。" 回回，水，回旋貌。王先谦曰："此不定为何水也。"[⑪]

⑥"远道"句：陈本礼曰："末更归罪于心，谓之何者，犹言奈何也。"[⑫] 王先谦曰："皆思归不得讬为此辞，故高帝难伤其意而遣之焉。"[⑬]

---

① 《汉铙歌释文笺证》，第30页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第30页。
④ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第158页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
⑥ 《汉铙歌释文笺证》，第30页。
⑦ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第158页。
⑧ 《乐府广序》卷一五，第435页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
⑩ 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
⑪ 《汉铙歌释文笺证》，第30页。
⑫ 《汉诗统笺·铙歌》，第8页。
⑬ 《汉铙歌释文笺证》，第31页。

指遣归赍民。

【评析】

陈本礼曰：较《悲歌》“欲归家无人，欲渡河无船”词更凄怆。[①] 按：《汉书·高帝纪》：汉王既至南郑，诸将及士卒皆歌讴思东归，多道亡还者……韩信对曰：“项羽背约而王君王于南郑，是迁也。吏卒皆山东之人，日夜企而望归。及其锋而用之，可以有大功。”[②]

## 《上陵曲》第八

《乐府诗集·鼓吹曲辞一》云：“《古今乐录》曰：‘汉章帝元和中，有宗庙食举六曲，加《重来》《上陵》二曲，为《上陵》食举。’《后汉书·礼仪志》曰：‘正月上丁祠南郊，次北郊、明堂、高庙、世祖庙，谓之五供。礼毕，以次上陵。西都旧有上陵。东都之仪，太官上食，太常乐奏食举。’按古词大略言神仙事，不知与食举曲同否。宋何承天《上陵者篇》曰：‘上陵者相追攀。’但言升高望远、伤时怨叹而已。”[③]

朱嘉征《乐府广序》曰：“上陵食举，侑食之雅也。御饭七曲中，有《上陵》一曲……初武帝得白雁上林苑中，承露池中生芝。孝宣帝时，有神雀甘露之异，并用改元，以瑞应颇作歌诗。”[④]

朱乾曰：“陈氏（旸）《乐书》曰：三代以前，未有墓祭，至秦始寝起于墓侧。汉因秦上陵，皆有园寝，寝殿起居衣服，象生人之具，古寝之意也。后汉正月上丁，祀郊庙毕，讲上陵之礼。百官四姓、妇女公主、诸大夫、外国朝者、侍子、郡国计吏会陵，昼露上水，大鸿胪设九宾随立寝殿前，钟鸣，谒者治礼引客，群臣就位如仪。乘舆自东厢下，太常道出，西向行礼，太官上食，太常乐奏食举，舞文始、五行之舞。至唐罢上陵之乐，是不知《礼经》所谓‘乐以迎来，哀以送往’之意也。”[⑤] 见陈旸《乐书》卷一百九十七《上陵乐》条。

陈本礼曰：“《三辅黄图》曰：甘泉宫有昆明池，池中有灵波殿，皆以桂为殿柱，风来自香池中，有龙首船，武帝常令宫女泛舟池中，张凤盖，

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。

② 《汉书》卷一上，第 30 页。

③ 《乐府诗集》卷十六，第 228 页。

④ 《乐府广序》卷一五，《续修四库全书》第 1590 本，第 436 页。

⑤ 《乐府正义》卷之三，第 11 页。

建华旗，作棹歌，杂以鼓吹，帝御豫章观临观焉。宣帝好夸祥瑞，与孝武同，故此诗言陵津之美，应有仙人来游，以谀宣帝也。"①

庄述祖曰："上陵，纪福应也。"②

陈沆曰："案世祖庙立于宣帝，此诗多言神仙瑞应之事，盖上世祖陵作也。凡二十二句。"③

王先谦曰："至宣帝之世，夸神仙，侈陈祥瑞，略同先代。又修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。故歌者颂言陵津之美，必有仙人来游，以谀宣帝。"④

夏敬观曰："全词皆纪瑞应之事，不类铙歌。《古今乐录》云：'汉章帝元和中，有宗庙食举六曲，加《重来》《上陵》二曲，为上陵食举。'恐即此辞，盖前汉宣帝时所作，以上武帝陵者。后汉章帝始承用以为宗庙食举，至魏世，铙歌与鼓吹已合并不分，遂统谓之汉鼓吹铙歌曲也。"⑤

上陵何美美，下津风以寒①。问客从何来，言从水中央②。桂树为君船，青丝为君笮③，木兰为君棹，黄金错其间。沧海之雀赤翅鸿，白雁随④。山林乍开乍合，曾不知日月明⑤。醴泉之水，光泽何蔚蔚⑥。芝为车，龙为马，览遨游，四海外⑦。甘露初二年，芝生铜池中⑧，仙人下来饮，延寿千万岁⑨。

**【集释】**

①"上陵"句：陈本礼曰："上陵、下津，宫中苑囿名，客即仙也。"⑥庄述祖曰："《周礼注》：美，福庆也。美美，言福庆之众至也。"⑦王先谦云："上陵对下津言，谓陵在上而津在下，非《志》所称上陵也。……谓太液池中之仙山。津，池之济渡处。风以寒，风水相荡而增寒也。"⑧

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。

② 《汉铙歌句解》，第 186 页。

③ 《诗比兴笺》卷一，第 3 页。

④ 《汉铙歌释文笺证》，第 35 页。

⑤ 《汉短箫铙歌注》，第 11 页。

⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。

⑦ 《汉铙歌句解》，第 186 页。

⑧ 《汉铙歌释文笺证》，第 37 页。

②言从水中央：陈本礼曰：“下言沧海雀，则从海上来也。”[①]

③笮：陈本礼曰：“船上篷盖。”王先谦云：“桂树四句，舟楫之美。《楚辞》：沛吾乘兮桂舟。故曰：桂树为船也。《三辅黄图》云：武帝以文梓为船，木兰为柂。宣世殆犹有遗制矣。”[②]

④“沧海”句：陈本礼曰：“仙人从沧海来，故雀与鸿雁亦皆群然而至矣。”[③] 庄述祖曰：“《宣纪》元康三年，神爵数集泰山……四年，诏曰：‘迺者，神爵五采以万数，集长乐、未央、北宫、高寝、甘泉泰畤殿中及上林苑。五年，改元神爵。”[④]

⑤“山林”句：陈本礼曰：“山不一山，林不一林，山忽开而林忽合，惟视禽鸟之飞舞翔集，以为开合也。至于日月蔽明，益见禽鸟之多。”[⑤] 陈沆曰：“谓祯祥之气，郁郁葱葱。《甘泉赋》所谓‘帅尔阴闭，霅（霅霅，雷电交作貌）然阳开也’。宣帝颇好神仙，故诗末及之。”[⑥] 王先谦云：“飞集聚散，无定所也。掩蔽日月，故不知明。班固《东都赋》‘日月为之夺明’本此。”[⑦]

⑥“醴泉之水”句：陈本礼曰：“见仙灵示异，祯祥毕现，故泉皆变而成醴也。”[⑧] 蔚蔚，茂也。

⑦“芝为车”句：陈本礼曰：“水来陆去，遨游倏忽，言之所以骇人动听。”[⑨] 庄述祖曰：“《汉舆服志》曰：耕车有三，盖一曰芝车。”[⑩] 王先谦云：“芝，《说文》：神草也。芝为瑞草，服之神仙，故芝车非神仙不能有也。汉帝象焉，故《甘泉赋》曰：于是乘舆乃登乎凤凰兮而翳华芝。谓华芝为车盖也。蔡邕《独断》曰：三盖车名金根车，一名芝车，亲耕藉田乘之。仙人骑龙，龙亦马也，故曰龙为马。”[⑪]

⑧“甘露初二年，芝生铜池中”：陈本礼曰：“《汉书·宣帝纪》神爵元

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第 38 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
④ 《汉铙歌句解》，第 187 页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
⑥ 《诗比兴笺》，第 3 页。
⑦ 《汉铙歌释文笺证》，第 38 页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
⑩ 《汉铙歌句解》，第 187 页。
⑪ 《汉铙歌释文笺证》，第 38 页。

年诏曰："嘉谷元稷，降于郡国，神爵集，金芝九茎，产于函德殿铜池中。""甘露二年诏曰：乃者凤凰、甘露降集京师，黄龙登兴，醴泉旁流，枯槁荣茂，神光并见，咸受祯祥。"① 王先谦云："铜池，《汉书》师古注曰：承霤也。以铜为之。"②

⑨"仙人"句：陈本礼曰："恐人言不信，故又引初二年事以实之，正以见其言之不虚也。"③ 王先谦云："（王）先恭曰：是曲以'沧海'五句、'甘露'二句作骨，以证仙人之至，前后一来一去，写得光景迷离，不可方物。意谓仙人之至虽不可见，而雀、醴、露、芝诸瑞则其彰明较著者矣。"④

**【评析】**

朱乾曰："神仙祥瑞，其受欺罔一也。终宣帝之世，凤凰六见矣……诗中所问之客，即此托为神仙者也；所乘之舟，俨然仙舟；所见神雀、赤鸿、白雁、醴泉、芝车、龙马等，皆客所言者也。则其虚无恍惚，不足取证，明矣。而人主好为美谈，人臣藉以邀宠。末以铜池产芝，仙人下饮，致祝君寿，其名为颂，其实讽也。甘露，汉宣年号。"⑤

陈本礼曰："按《汉书·宣帝纪》，书凤凰见者六，神爵集者四，五色鸟者一，其言群鸟从而飞者皆万数，或数万，有集于各郡山林者，有集于长乐、未央、甘泉、泰畤诸宫殿及上林苑中者，故此诗云'随山林乍开乍合，曾不知日月明'，盖指此也。"⑥

陈沆笺曰："《汉书·礼仪志》：宣帝即位，繇武帝正统兴，故立三年，尊孝武庙为世宗，行所巡狩郡国皆立庙，告祠日，有白鹤集后庭，有雁五色，集孝昭寝殿前，西河筑世宗庙，神光兴于殿旁。十三年正月，上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥，修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。后间岁，凤凰、神爵、甘露降集京师，辄改元，赦天下。"又《宣纪》神爵元年诏曰："乃者金芝九茎，产于含德殿铜池中。"甘露二年诏曰："乃者凤凰、甘露，降集京师，黄龙登兴，醴泉滂流，枯槁荣茂，神光并

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第 38 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 9 页。
④ 《汉铙歌释文笺证》，第 38 页。
⑤ 《乐府正义》卷之三，第 12 页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第 10 页。

见，咸受祯祥。”正此诗所咏者也。[①]

王先谦曰：“《后汉·礼仪志》有上陵之礼，谓帝常以正月上丁八月饮酎上陵。上，往也。陵，谓先帝陵寝。又称西都旧有上陵，盖此礼不始于东汉也。上陵之后，乐奏食举曲。《宋书》所载章帝时《重来》《上陵》《鹿鸣》《承元气》《思齐皇姚》《六麒麟》《竭肃雍》《陟叱根》八曲，皆是此上陵篇之所由名也。西都既有上陵，即有食举乐所奏之曲，久不可考，不知何时铙歌复取以名篇，而其词亦亡矣。此曲侈陈瑞应神仙之事，既不能登于食举，复不能列于铙歌，此又造新词而仍其旧名者，其宣帝甘露二年作乎？考《汉书·宣帝纪》：本始元年凤凰集胶东千乘，三年告祠世宗庙日，有白鹤集后庭；告祠孝昭寝，有雁五色集殿前。四年，凤凰集北海安邱；地节二年，凤凰集鲁郡，群鸟从之；元康元年，凤凰集泰山；三年，神爵数集泰山。六月，诏曰：前年夏，神爵集雍，今春，五色鸟以万数飞过属县，翱翔而舞，欲集未下。四年，神爵五彩以万数，集长乐未央北宫、高寝、甘泉泰畤殿中及上林苑。神爵元年，金芝九茎，产于函德殿铜池中。幸万岁宫，神爵翔集，二年五月，凤凰、甘露降集京师，嘉瑞并见。”[②]

## 《将进酒曲》第九

**【题解】**

《乐府诗集·鼓吹曲辞一》：“古词曰：‘将进酒，乘大白。’大略以饮酒放歌为言。宋何承天《将进酒篇》曰：‘将进酒，庆三朝。备繁礼，荐嘉肴。’则言朝会进酒，且以濡首荒志为戒。若梁昭明太子云‘洛阳轻薄子’，但叙游乐饮酒而已。”[③]

朱嘉征曰：“序曰：《将进酒》，戒湎饮也。食举而饮，所以成礼。饮酒而歌，所以导和礼乐，备示有节焉。按：‘心所作’以上，明先王之法；‘同阴气’以下，刺后王之失也。”[④]

朱乾曰：“刺荒耽饮酒也。”[⑤]

---

① 《诗比兴笺》卷一，第 3 页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第 36 页。
③ 《乐府诗集》卷十六，第 229 页。
④ 《乐府广序》卷一五，第 436 页。
⑤ 《乐府正义》卷之三，第 12 页。

陈本礼将此诗放在郊祀歌中："按：此诗亦祀舜帝乐也。《宋书》误入铙歌。读武帝望祀舜于九嶷之说，因细绎'使禹良工观者苦'句，乃知后人不解所谓，遂改'禹'为'萬'字之讹，真梦说也。附记于此，明眼辨之。"①

陈沆笺曰："此燕饮之诗也。赋诗赠答，以礼劝酬，无沉湎之失焉。疑亦武帝柏梁赋诗时事。凡九句。"②

将进酒①，乘大白②。辨加哉③，诗审搏④。放故歌，心所作⑤。同阴气，诗悉索⑥。使禹良工，观者苦⑦。

**【集释】**

①将进酒：陈本礼曰："神已降也。"③ 陈本礼以此诗为"祀舜"乐歌，所以以此为迎神乐章，故云然。将，请也。

②乘大白：朱乾曰："乘，浮也。"④ 陈本礼曰："乘，献也。太白，酒星，好饮，故古人制以为爵。"⑤《诗比兴笺》引庄述祖云："《汉书叙传》：'引满举白'，注曰：'饮讫举杯告白，验酒尽否也'；一曰：白者，罚爵之名，不尽者浮以大白也。乘者，送也。"⑥ "大白"即大杯。逯钦立云："即引满举白之意，上言进酒，故下言举白。"⑦

③辨加哉：陈本礼曰："《楚辞》：启九辨与九歌兮，九辨、九歌皆虞舜乐章，又辨，变也。《大司乐》：乐六变而天神降，八变地祇出，九变人鬼礼。佳哉，美之也。"⑧ 陈本礼以"加"为"佳"，故有是说。陈沆曰："辨、遍通，言遍加爵也。"⑨ 逯钦立《先秦汉魏南北朝诗》谓"辨加"即"驾辨"，《楚辞·大招》："伏羲驾辨，楚劳商只。二八接武，投诗赋只。"⑩ 此上言"辨"而下言"诗"，正与之合。赵敏俐谓"辨加"即"遍

① 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
② 《诗比兴笺》卷一，第11页。
③ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
④ 《乐府正义》卷之三，第12页。
⑤ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第11页。
⑦ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第159页。
⑧ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
⑨ 《诗比兴笺》卷一，第11页。
⑩ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第159页。

加”，“给所有的大杯斟满酒”[①]，赵说比较合理。辨，并纽元部，遍，帮纽真部，并、帮唇音，真、元通转。

④诗审搏：朱乾曰：“审者，审其音；博者，博其义。”[②] 陈本礼曰：“《书》：出纳五言。胡致堂曰：五言，五声，有清浊高下之节，所谓诗也。审，详慎也。搏，《书》：‘戛击鸣球，搏拊，琴瑟以咏’，以合歌咏之声也。”[③] 陈沆曰：“歌诗见志，必审合乎搏拊之声。”[④] 逯钦立认为，审，读“蟠”，“审搏”，繁盛之事。见《周礼·羽人》注。上言“诗审搏”，下言“诗悉索”，正示歌舞由盛及衰。[⑤] 赵敏俐谓古籍中无“审搏”之语，“疑是‘审博’之误写”，《魏书·儒林列传》：“自后经义审博，皆由于兰。”“兰”为北魏大儒刘兰。“审博”应是精审博雅之意。[⑥]

⑤“放故歌心所作”：陈本礼曰：“放，仿也。仿帝所歌《卿云》《赓载》等歌而歌之。所谓‘故歌’也、作舞也。帝有九韶舞，侏离舞……皆帝心所作，以格于祖庙之舞，今我亦仿而舞之，以祀帝。”[⑦] 陈沆曰：“虽放故歌而无殊自作矣。”[⑧] 逯钦立案：“心”当为“新”之借字，与上文“故”对文。[⑨]

⑥“同阴气”句：陈本礼曰：“《书·大传》曰：‘于予论乐，祀天之灵’，同阴气也。又曰：迁于贤圣，莫不咸听。故曰‘诗悉索’也。”[⑩] 陈沆《诗比兴笺》“阴气”作“饮讫”，而解之曰：“讫，尽也。悉索，亦尽也。酒尽而诗成，使良工观之，乃知作者用心之苦耳。”[⑪] 逯钦立案：“阴气”，或谓为“饮泣”，借字，义亦可通。赵敏俐同意陈沆之说，“阴气”即“饮讫”，“结合上文举杯加酒，此处则写把酒饮完，上下文意贯通。”“悉索”一词，赵敏俐认为：“《左传·襄公八年》有‘悉索敝赋’之语，

① 赵敏俐：《汉鼓吹铙歌十八曲研究》，《文史》2002年第4期，收入《周汉诗歌综论》，学苑出版社，2003，第382页。
② 《乐府正义》卷之三，第12页。
③ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第11页。
⑤ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第159页。
⑥ 《汉鼓吹铙歌十八曲研究》，《文史》2002年第4期。
⑦ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
⑧ 《诗比兴笺》卷一，第11页。
⑨ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第159页。
⑩ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第24页。
⑪ 《诗比兴笺》卷一，第11页。

《广雅·释诂》：‘悉索，盖言尽取以行也。’‘诗悉索’可能是指把诗全都取来吟诵或歌唱。”[①] 徐仁甫《古诗别解》解释“同阴气，诗悉索”云：“《礼记·郊特牲》：凡饮，养阳气也；凡食，养阴气也。上言‘将进酒’即同养阳气；此云‘同阴气’，即同养阴气。养阳气即同饮酒，‘同阴气’则指同吃饭，言饮食时皆摸索为辞赋诗，故饮时曰‘诗审搏’，食时曰‘诗悉索’，如此则事理切合，词义明确也。”[②]

⑦“使禹”句：朱乾曰：“良工，良臣也，监史之属。独称禹者，禹惜寸阴，恶旨酒而好善言，不以及是时明政刑，而甘酒嗜音，非国家之务，所以苦之。”[③] 陈本礼曰：“良工，良臣也。大禹躬承舜禅，二千余祀迄我大汉，远临望祀，歌舜之歌，舞舜之舞，使大禹观之，迴思当日盈庭诸臣，赓歌喜起，济济一堂，今何如哉？能不怆然心苦耶？末以单句感慨作收。”[④] 陈沆《诗比兴笺》：“仁和龚自珍曰：苦当作若，与白、搏、作、索为韵。若，顺也，言观者心皆惬适也。”[⑤] 逯钦立曰：“‘使禹’二字义不明，苦，快也，见扬子《方言》。”[⑥] “扬子”即扬雄。陈直《汉铙歌十八曲新解》认为“禹当为当时铜工之名”[⑦]，这当然是猜测，根据也不足。

【评析】

陈旸《乐书》卷一百五十三《乐图论》云：“《春秋传》曰：水、火、金、木、土、谷，谓之六府；正德、利用、厚生，谓之三事。六府三事谓之九歌。盖王者治定制礼，功成作乐，然则禹之‘九歌惟叙，九叙惟歌’，岂非以禹功之成不可不作乐以形容之邪？”[⑧]

陈沆《诗比兴笺》：“以上七章（指《巫山高》《战城南》《雉子斑》《艾如张》《君马黄》《临高台》《将进酒》），惟《巫山高》似武帝以前诗，其余六篇皆似与武帝时事有关，故类聚之，次于宣帝正曲之后，又时事不可知者，附其末。”[⑨]

① 《汉鼓吹铙歌十八曲研究》，《文史》2002年第4期。
② 徐仁甫：《古诗别解》，上海古籍出版社，1984，第137页。
③ 《乐府正义》卷之三，第12页。
④ 《汉诗统笺·郊祀歌》，第25页。
⑤ 《诗比兴笺》卷一，第11页。
⑥ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第159页。
⑦ 《人文杂志》1959年第4期
⑧ 陈旸：《乐书》卷一百五十三，《文津阁四库全书·经部九》，商务印书馆，2005，第446页。
⑨ 《诗比兴笺》卷一，第11页。

## 《君马黄歌》第十[1]

**【题解】**

朱嘉征曰："《君马黄》，刺时政之失。"[2] 朱乾曰："武帝自得天马之后，意将逝万里，效周穆王之所为。忠臣为之寒心也。言君马虽千里，然履危蹈险，不如臣马之安适为良。况犬马非土性不畜，易自有骢，蔡自有赭，何必乌孙大宛。以南以北，经历险远，劳民毒众，所为伤我心，安终极也。美人、佳人，俱指君言。"[3]

陈本礼曰："董若雨曰：此伤良臣不得于君也。'二马同逐臣马良'，言臣所乘者善也，易与蔡纪出良马之地，骢与赭纪马毛色之美，驰南驰北，盖伤其不相遇合而各背驰耳。美人指君，佳人指良臣也。礼案：此喻君不能用贤，惟以色取人，而贤士又不肯枉道以诡遇，故两相睽背。《易》曰：火动于上，泽动于下，二女同居，其志不同行也。"[4]

陈沆曰："刺上下不一心也。言人君当与臣下共济，使各竭其忠焉。疑亦刺武帝予智自雄，不能下贤纳谏之诗。庄说谓君臣纵欲，车马不得休息，于义为滞。凡十句。"[5] 此诗于《诗比兴笺》排第九。

君马黄①，臣马苍②，三马同逐臣马良③。易之有骢蔡有赭④，美人归以南，驾车驰马，美人伤我心⑤！佳人归以北，驾车驰马⑥，佳人安终极⑦！

**【集释】**

①君马黄：陈本礼曰："《鲁颂》有骊有黄，言其色之美也。"[6]

②臣马苍：陈本礼曰："色驳杂而不纯然其德称。"[7]

③"二马同逐"句：陈本礼曰："君取色，臣取德，不同逐不足以见臣

---

① 《宋书·乐志四》，《宋书》卷二十二，第2册，第642页。
② 《乐府广序》卷一五，第437页。
③ 《乐府正义》卷之三，第13页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第11页。
⑤ 《诗比兴笺》卷一，第10页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第11页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第11页。

马之良也。”[1]

④“易之有騩”句：陈本礼曰：“騩色浅黑，产于易。赭色赤，产于蔡，皆良马也。若不论德，止取其色，则代北无空群之目矣。”[2]

⑤“美人”句：陈本礼曰：“美人归南，乘所骑之黄马，德既不称，又无王良之御，终必泛驾，此美人所以伤我心也。”[3]

⑥“佳人”句：陈本礼曰：“佳人往北，乘同逐之苍马，奈世无伯乐之顾，亦惟有独抱孤标，自鸣自悲于盐泽之间耳。”[4]

⑦佳人安终极：陈本礼曰：“如是，则君臣各行其志，终无遇合之期矣。言念及此，此情何所极哉?”[5]

**【评析】**

陈沆笺曰：“君马黄，臣马苍，虽上下名分之别如此，至于出谋发虑，则君或当舍己而从臣，犹马之苍而驱逐或良也。岂特苍黄无定，即易水之騩、上蔡之赭，其中亦各有良骏，岂可以骊黄别贵贱哉？乃君臣各心，南辕北辙，上骄下嘿，国事其安极哉？美人，君也。佳人，臣也。”[6]

## 《芳树曲》第十一

**【题解】**

《乐府解题》曰：“古词中有云：‘妒人之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。’若齐王融‘相思早春日’，谢脁‘早玩华池阴’，但言时暮、众芳歇绝而已。”[7]

朱嘉征曰：“《芳树》，疾谗也。惑自内蔽，谗繇外兴，故首刺‘君乱如于风’者。诚令主鉴清明，岂宜有此？如孝元帝之于恭、显焉。”[8]

朱乾曰：“刺谗也。入宫见妒，入朝见嫉。其事一也。此诗以芳树自比，以风比君，以鹄比他人，日月霾曀，芳树寒心，鹄伴乘风，临池得所，姬姜憔悴之感，惨焉在目，所以使我怀之而怅然也。……狐媚迷心，

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 11 页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第 11 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 11 页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第 11 页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第 11 页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第 10 页。
⑦ 《乐府诗集》卷十六，第 230 页。
⑧ 《乐府广序》卷一五，第 437 页。

不可匡矣，妖容夺目，不可顾矣，失宠怀愁，全无聊赖，而君方燕昵，乐不可支，图一时之欢爱，忘衽席之长忧，所以悲也。”①

陈本礼《汉诗统笺》曰：“董若雨曰：芳树，忧君国也。日月犹今兹也。‘心中怀’者，欲匡正则势不从心，欲随流而目不忍见，谗夫以妒人为事，君心难恃，复耽于逸乐，王将谁似？如孙声非孙，而如孙字也。如鱼声非鱼，而如鱼字也。如孙如鱼乎。篇中三转，声之准也。”②

陈沆《诗比兴笺》：“庄述祖曰：‘刺时也。衰世好恶拂其性，以妾为妻，上无以化下，君子疾其无心焉。’未审然否。凡十七句。”③

下面依《宋书·乐志》点断。④

> 芳树，日月君乱，如于风。芳树不上无心，温而鹄（此处《乐府诗集》点校本作：芳树日月，君乱如于风。芳树不上无心温而鹄⑤），三而为行。临兰池，心中怀我怅。心不可匡，目不可顾，妒人之子愁杀人。君有他心，乐不可禁。王将何似，如孙如鱼乎？悲矣！

逯钦立云：“心中怀我怅”，“我”为声辞，末句作“如丝如鱼乎？”“芳树日月”，“月”当作“夕”，费昶《芳树篇》：“幸被夕风吹”云云，是梁时尚作“夕”。

陈本礼点校本作：

> 芳树日月①，君乱如于风②。芳树不③，上无心④，温而鹄，三而为行⑤。临兰池，心中怀⑥，我怅⑦。心不可匡，目不可顾，妒人之子愁杀人⑧。君有他心，乐不可禁⑨。王将何似，如孙如鱼乎？悲矣⑩。

**【集释】**

诸侯之臣劝诸侯国君。

---

① 《乐府正义》卷之三，第14页。

② 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。

③ 《诗比兴笺》卷一，第10页。

④ 《宋书》卷二十二，第2册，第642页。

⑤ 《乐府诗集》卷十六，第230页。

①芳树日月：陈本礼曰："日居月诸，胡迭而微，此庄姜见弃，呼天之词也。"[1] 见《诗经·邶风·柏舟》。

②君乱如于风：陈本礼曰："终风之怨也。"[2]

③芳树不：陈本礼曰："不，芳无切，花萼跗也。"[3]

④上无心：陈本礼曰："无心，言奸忠不辨也。因其无心，故复呼芳树以警之也。"[4]

⑤"温而鹄，三而为行"：陈本礼曰："指群小在位者，听其言而温，视其貌则足而恭，此种小人，一之已甚，况三而成行乎？"[5]

⑥心中怀：陈本礼曰："思香草也。"[6]

⑦我怅：陈本礼曰："怅，君子远引，君乱如风也。"[7]

⑧"心不可匡"句：陈本礼曰："指温而鹄者，不禁大声疾呼矣。"[8]

⑨"君有"句：陈本礼曰："听谗而不加察，反以为乐，盖为他心所愚也。"[9]

⑩"王将"句：陈本礼曰："孙，状其憨蠢无知。鱼，状其游泳无定。悲矣，不曰可恨而曰可悲，正以悲其愚矣。"[10]

【评析】

陈本礼曰：古今来似此种人不少，匡之不能，教之不可，亦唯有听之天而已耳。[11]

陈沆《诗比兴笺》本为：

芳树日月①，乱如祆风②。下上无心，芳树温央，三而为行③。鹄临兰池④，中怀我怅。心不可匡，目不可顾⑤。心㞢妒⑥，㞢妒人，之子愁杀人⑦。君有他心，乐不可禁⑨。君将何以，如鱼如丝，子乎

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑩ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。
⑪ 《汉诗统笺·铙歌》，第12页。

悲矣⑩。（旧本“㫃”作“於”，“下”作“不”，“央”作“而”，芳树字、心字、君字皆倒乱。㞢字误作“王”，亦倒乱。“如鱼如丝”作“如孙如鱼”，又脱“子”字，又无“㞢妒”重文，并从庄校本。）

**【集释】**

①“芳树日月”：陈沆曰：“庄述祖云：芳树，嘉荫也。日月，比国君与夫人也。”①

②“乱如㫃风”：《诗比兴笺》“於”作“㫃”，通“偃”。“树遇风则偃仆而乱也。”《说文·㫃部》：“㫃，旌旗飞扬貌。”

③“芳树温央”句：陈沆曰：“温央者，鸳央之声近，假借字。今‘三而为行’则乱其群矣。”②

④“鹄临兰池”句：陈沆曰：“鹄，喻夫人不见礼于君，怀贞洁之性而独处也。”③《续汉书·郡国志》：“长安有兰池。”注：“《史记》曰：秦始皇微行夜出，逢盗兰池。”《雍录》云：“《元和志》：咸阳县东二十五里兰池陂，即秦之兰池也。”

⑤“心不可匡”句：匡，正也，言彼心既不可救正，则我耳目之一顾一视，皆足招尤而不敢矣。

⑥心㞢妒：㞢，《说文》：“草木妄生也。”妾妒妻，故曰㞢妒。

⑦“之子”：陈沆曰：谓怙宠者，《诗》曰：“其钓惟何？惟丝伊缗。”夫妇以礼相成，如钓之得鱼，今君有他心，将何以相求乎？是以孑然悲矣。④

## 《有所思曲》第十二

**【题解】**

《乐府解题》曰：“古词言‘有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪。闻君有他心，烧之当风扬其灰。从今已往，勿复相思而与君绝’也。按《古今乐录》，汉太乐食举第七曲亦用之，不知与此同否。若齐王融‘如何有所思’，梁刘绘‘别离安可再’，但言离思而已。宋何承天《有所思篇》曰：‘有所思，思昔人，曾、闵二子善养亲。’则言生罹荼苦，

① 《诗比兴笺》卷一，第14页。
② 《诗比兴笺》卷一，第14页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第14页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第14页。

哀慈亲之不得见也。”[①]

朱乾曰：“《隋·乐志》：汉有殿中御饭食举七曲，太乐食举十三曲，皆取周诗《鹿鸣》十三曲：一曰《鹿鸣》，二曰《重来》，三曰《初造》，四曰《侠安》，五曰《来归》，六曰《远期》，七曰《有所思》，八曰《明星》，九曰《清凉》，十曰《涉大海》，十一曰《大置（酒）》，十二曰《承元气》，十三曰《海淡淡》。”[②]

陈本礼《汉诗统笺》：“董若雨曰：此《离骚》之遗怨也。妃呼豨，篇中三转，声之准也。陈本礼曰：此逐臣见弃于其君之作。《楚辞》：‘情抑郁而不达兮，又蔽而莫之白’也。一片孤忠，无可告语，故中间拉拉杂杂，发出许多决绝语。然正为下文‘秋风肃苏’四字作意外绸缪想。盖马不勒于悬崖则纵送无力，箭不发于弓满则射鹄不透，作此诗者神乎技矣。李子德（因笃）以为刺淫奔，误矣。”[③]

陈沆《诗比兴笺》曰：“此疑藩国之臣，不遇而去，自抒忧愤之词也。隐语假托，有难言之隐焉。庄氏谓男女之词，恐铙歌雅乐，非杂曲歌辞之比，不然，魏、吴、晋铙歌称述功德，何以皆拟其词乎？凡十七句。”[④]庄述祖《汉铙歌句解》：“《上邪》与《有所思》当为一篇，自‘何用问遗君’以下，皆谓男女相谓以谏俗，采诗时分为两篇。”[⑤]

有所思，乃在大海南①。何用问遗君②？双珠玳瑁簪，用玉绍缭之③。闻君有它心④，拉杂摧烧之。摧烧之，当风扬其灰⑤。从今以往，勿复相思！相思与君绝⑥。鸡鸣狗吠，兄嫂当知之⑦。妃呼豨⑧！秋风肃肃晨风飔⑨，东方须臾高知之⑩。

**【集释】**

①“大海南”句：陈本礼曰：“起首便似滑稽语。”[⑥] 陈沆笺曰：“非迩近之思也，其殆吴、楚之国欤？”[⑦]

---

① 《乐府诗集》卷十六，第230页。
② 《乐府正义》卷之三，第15页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第15页。
⑤ 《汉铙歌句解》，第185页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑦ 《诗比兴笺》卷一，第15页。

②何用问：陈本礼曰：“自说自答。”[①]

③“双珠”句：陈本礼曰：“锺情所在，珍重倍加。”陈沆笺曰：“珠玉奉贻，喻献主之忠告；拉杂摧烧，喻不纳而见弃。君臣之义已绝，在我亦不足道，但恐过失日彰，情事日露，将使中朝闻之，则大可忧矣。”[②]

④“闻君”句：陈本礼曰：“闻者，虚实未定之词，况远在海南，何所据而遽信之乎？”[③]

⑤“摧烧”句：陈本礼曰：“不如此描写，不足以见儿女子一时憨恨之态。”[④]

⑥“从今”句：陈本礼曰：“足此三语，正为下文作转计也。”[⑤]

⑦“鸡鸣狗吠”句：陈本礼曰：“此追述前夕与君定情，外人不知。鸡鸣犬吠，我兄嫂固知之矣。今一旦决绝，如是又窃恐兄嫂之笑也。”[⑥]陈沆笺曰：“鸡鸣狗吠，喻风声布闻。兄嫂，喻中朝也。此必宗室兄弟之国，所谋不轨，故寄廋词也。夫我心则之死无靡他，有天日照知之而已，作诗本旨见于首末，知非男女之诗也。”[⑦]

⑧“妃呼狶”：陈本礼曰：“俚语诨词，犹言莫须有也。无可置辨，故摭饰其词，聊以解嘲耳。”[⑧]陈沆笺曰：“妃呼狶，曲声也。”

⑨“秋风肃肃晨风飔”：陈本礼曰：“当此秋风肃肃，冷露凄凄，空床辗转，不能不又动所怀。董若雨曰：怅望海南，中宵独语，声情欲绝。”[⑨]

⑩东方须臾高知之：陈本礼曰：“言我不忍与君决绝之心，固有如皎日也，倘谓予不信，幸少待须臾，俟东方高则知之矣。”[⑩]

**【评析】**

朱乾曰：“前半为决绝之词，后半为自矢之词。盖变而不失其正者，《白头吟》之类也。”[⑪]陈本礼曰：“妃呼狶，人皆作声词读，细玩其上下

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
② 《诗比兴笺》卷一，第15页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑦ 《诗比兴笺》卷一，第15页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑩ 《汉诗统笺·铙歌》，第13页。
⑪ 《乐府正义》卷之三，第15页。

语气，有此一转，便通身灵豁，岂可漫然作声词读耶？沈归愚曰：怨而怒矣，然怨之切正望之深。末段余情无尽，此亦人臣思君而讬言者也，'鸡鸣'二句即《野有死麇》章意。"①

## 《雉子曲》第十三

**【题解】**

《乐府诗集》作"《雉子班》"。《乐府解题》曰："古词云：'雉子高飞止，黄鹄飞之以千里，雄来飞，从雌视。'若梁简文帝'妒场时向陇'，但咏雉而已。宋何承天有《雉子游原泽篇》，则言避世之士，抗志清霄，视卿相功名犹冰炭之不相入也。"②

朱嘉征曰："《雉子班》，谏猎也。从王孙行游田猎，为曲以讽谏焉。"③

朱乾曰："因田猎而以雉子讽父子之情也。翁孺，父子也。王与王孙，亦父子也。始也，雉子在梁，以翁孺而惊飞，翁爱其孺，雉亦趋子，此情同也。继也，雉子在车，落王孙之手，王爱王孙，雉亦从子，此情同也。可以见天性之爱。"认为"隐括武帝杀钩弋夫人而立弗陵事。"④ 录以备考。

陈本礼曰：雉子文彩陆离，故人爱之也多。然雉子恃有文彩，不知忌讳，一旦误触网罗，贻父母忧。此稚子班之所以作也。读雉父诫子语语真挚，及"雄来飞从雌"等语，皆一字一泪。董若雨曰：通《雉子班》之义，知幾不可以不早也。"尧羊蜚"篇中三转，声之准也。⑤

《宋书·乐志四》点读如下：

> 雉子，班如此，之于雉梁，无以吾翁孺。雉子，知得雉子高飞止，黄鹄蜚之以千里，王可思。雄来蜚从雌，视子趋一雉，雉子车大驾马滕，被王送行所中，尧芊蜚从王孙行。⑥

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 14 页。

② 《乐府诗集》（傅增湘藏宋本）卷十六，人民文学出版社，2010，第 357～358 页。

③ 《乐府广序》卷一五，第 438 页。

④ 《乐府正义》卷之三，第 16 页。

⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第 14 页。

⑥ 《宋书》卷二十二《乐志四》，第 642～643 页。

陈本礼点读为：

雉子班①，如此之干②。雉梁③，无以吾翁孺④。雉子知得⑤，雉子高蜚止，黄鹄蜚之以千里⑥，王可思。雄来蜚从雌，视子趋⑦，一雉，雉子，车大驾马腾⑧，被王送行所中⑨。尧羊蜚从王孙行⑩。

**【集释】**

①雉子班：陈本礼曰："同斑，文彩也。"①

②如此之干：朱乾注引《吴都赋》注云："江东谓山冈间曰干。"② 陈本礼曰："干，求也。言如此者，乃惊诧语。盖言一小有文彩之雉子，何至便为王孙所爱如此之甚也。此意先提在前，便觉雉父诫子有因。且令下句'王可思'句不突。一语双管齐下，诗之全神俱得，此种章法从《左氏》《庄子》得来。"③ 通行本"干"作"于"。

③雉梁：陈本礼曰："雉梁者，谓雉父与雉子同在山梁也。"④

④"无以吾翁孺"：陈本礼曰："犹言吾父子也。"⑤

⑤"雉子知得"：陈本礼曰："特呼雉子而丁宁告诫之也。"⑥

⑥"雉子高蜚止"句：陈本礼曰："不但告之以避祸之方，且望其学黄鹄具有千里之志也。"⑦

⑦"王可思"句：陈本礼曰："此言雉子已为王孙所获，于是雉父雉母皆仓皇来趋视子，'王可思'者，告王当怜念我父子依依不舍之情，哀而释之也。'王'字一呼，声泪俱下。"⑧

⑧"一雉"句：陈本礼曰："此诮王孙之愚也，言不过爱一雉耳，况系雉子，何用高车大马驾之而腾耶？'车大驾马腾'者，嫌车迟而马速也，此句形容次句如此二字也。"⑨

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
② 《乐府正义》卷之三，第15页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第14页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第15页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第15页。

⑨“行所中”：陈本礼曰：“天子行在所。”[①]

⑩“尧羊”句：陈本礼曰：“尧羊，徜徉也。此怅雉子之无知，既不听父母教诫之言，致触网罗。今又不念父母恋恋不舍之恩，竟‘尧羊蜚从王孙行’耶？真血泪滴矣。天性之恩，人伦之感，笔能曲曲传出，大可惊天泣鬼。”[②]

【评析】

《统笺》曰：“此章李子德以为赋招隐，不知何解。且将被字属上读，是句读皆误矣。尚得自负于汉诗用苦心四十年者乎？彭躬庵曰：写雉之雌雄相逐，母子相依处，实属光怪陆离，而中忽撑以黄鹄之语，奇极；而末复结出‘雉从王孙行’，更奇。”[③]

陈沆《诗比兴笺》将此诗列为第七。题解为：“刺时也。上以爵禄诱士，士以贪利罹祸，进退皆不以礼，贤者思遁世远害也。疑亦武帝时诗。凡十四句。”[④]

雉子，斑如此①。之于雉梁①。无以吾翁孺②，雉子。知得雉子高蜚止，黄鹄之蜚以千里，王可思③。雄来蜚从雌，视子趋一雉。雉子车大驾马滕，被生送行所中④。尧羊蜚从王孙行⑤。（旧本“于”作“干”，“吾”作“吾”，“之蜚”作“蜚之”，“生”作“王”，此从庄校本）

【集释】

①“雉子”句：陈沆笺曰：“庄述祖云：斑，文貌。之，往也。于雉梁，谓雉往山梁也。”[⑤]

②无以吾翁孺：陈沆曰：吾，同“迕”，迎，遇。《史记·天官书》：“鬼哭若呼，其人逢吾。”翁孺，老幼也。言雉横飞山梁之间，无术可以迎致之，惟知爱其子，乃弋人得雉子以为媒，而高蜚者遂诱下矣。[⑥]

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 15 页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第 15 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 15 页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第 8 页。
⑤ 《诗比兴笺》卷一，第 8 页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第 8 页。

③“王可思”句：陈沆曰：王，读如《庄子·养生主》“神虽王”之“王”。言观于雉之被诱，而知黄鹄之高举远逝，洵可思也。[①]

④“雄来”句：陈沆曰：“雌既从子，雄复从雌，于是盛以箱笼，驾以传车，生送行在，而终身徜徉从王孙行矣。天子所在，曰行在所。”[②]

⑤尧羊蜚从王孙行：陈沆曰：尧羊，双声字，犹“望羊”，亦犹徜徉。[③]

**【评论】**

陈沆按：“孝惠、文、景时，皆淳朴未漓。至武帝求贤好士，始以高爵厚利诱其前，严刑峻法随其后，主父、严助，五鼎贵烹；孙贺、屈氂，印绶涕泣。此岂能致难进易退之士乎？雉子之曲，其即弋人何慕之思也。庄说近是，取备以解焉。”[④]

## 《圣人出曲》第十四

**【题解】**

朱乾曰：“因巡游而归美相臣也。圣人谓君，美人谓相，佳人谓贤臣，言武帝征和二年田千秋讼太子冤而为相国事。”“然则巫蛊之觉悟，方士之斥罢，皆千秋力也。可以谓护不道而利天子矣。生民之乐于以始，四海之大于以含，史称千秋为人敦厚有智，居位自称，逾于其后数公，诗人称之，不为过矣。按十恶罪，其五曰不道。”[⑤]

朱嘉征《乐府广序》：“圣人出，美巡游得时也。《封禅书》：岁二月东巡狩至于岱宗，遂觐东侯；五月，南巡狩，至于南岳；八月，巡狩至西岳；十一月，巡狩至北岳，皆如岱宗之礼，此王者顺阴阳、布政教之大者也。汉代巡游虽未复古制，颇多复除惠政焉。”[⑥]

陈本礼曰：“帝如甘泉祠神君也。史称元狩五年，上病鼎湖甚，上郡有巫，病而鬼神下之。上召置祠之甘泉，及病，使人问神君（即病巫之神），神君曰：天子无忧，病少愈，强与我会甘泉。于是上病起，遂幸甘

① 《诗比兴笺》卷一，第8页。
② 《诗比兴笺》卷一，第8页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第8页。
④ 《诗比兴笺》卷一，第8页。
⑤ 《乐府正义》卷之三，第17页。
⑥ 《乐府广序》，《续修四库全书》第1590本，第438页。

泉，置寿宫，张羽旗，设供具，礼神君，神君来则肃然风生，帷帐皆动。”①

庄述祖《汉铙歌句解》曰：“圣人出，思太平也。秦楚之际，民无定极，汉高帝既灭项羽，即位于济阴定陶，百姓皆欣欣然，知上有天子焉。”②

陈沆以此诗与《上陵》《上之回》《远如期》为汉宣帝诗，“《汉书·王褒传》：神爵、五凤之间，天下殷富，数有嘉应，上颇作诗歌，欲兴协律之事。又《郊祀志》：宣帝即位之十三年（神爵元年），上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥，修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。此首篇，则述其自民间起为天子之事，十六句。”③

王先谦曰：“此因武帝祀神君而作歌。曰圣人出幸甘泉，则阴阳和而病愈矣。美人出自上郡，其神灵游九河而来降矣。神之方来，佐属皆从，仙驾骈骈，何离然相丽之多也？君之方至，则驾六飞龙，一举一动奉若天道，而四时以和也。然君先不知有神，实由其臣明哲，能救护不祥，为君祈福，使美人宜于天子，默佑圣躬，今天子去之甘泉，因星筮而置祠，其乐甫始，将来美人推保护天子之德，子我庶民而恩含于四海，理有固然，不于此祀卜之哉？”“先谦案：此曲系《汉书·艺文志》‘太一杂甘泉寿宫歌诗’十四篇之一，非铙歌也。”④

夏敬观曰：“陈氏以为宣帝时作，是也。佳人，指宣帝也……宣帝起民间，故亦以佳人比之；《宣帝本纪》云：太仆以軨猎车奉迎曾孙入未央宫，故云骈离哉。……昌邑无道，霍光废之，而立宣帝，故云‘君之臣明护不道’。天子驾六者，自是汉法。辞谓宣帝即天子位而四时和也。”⑤

逯钦立云：美人、佳人对举，乃分言君臣，已见上文《君马黄》曲。“离哉何”与《临高台》“离哉翻”、《远如期》曲“佳哉纷”为同一语法。“美人子”，“子”与“哉”同，盖声之转。⑥

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 15 页。

② 《汉铙歌句解》，第 178 页。

③ 《诗比兴笺》卷一，第 1 页。

④ 《汉铙歌释文笺证》，第 62 页。

⑤ 《汉短箫铙歌注》，第 16～17 页。

⑥ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第 160 页。

圣人出①，阴阳和。美人出②，游九河。佳人来③，騑离哉何。驾六飞龙四时和④。君之臣明护不道⑤，美人哉，宜天子⑥。免甘星筮乐甫始⑦，美人子⑧，含四海。

**【集释】**

①“圣人出”句：陈本礼曰：“幸甘泉也。帝之病愈也。”[1] 庄述祖曰：“汉之兴，五星聚东井，秦楚之际，九河久湮，济阴定陶皆在大河界内，《九歌》：与女游兮九河。”[2] 王先谦曰：“圣人出，谓帝幸甘泉；阴阳和，即所云病愈也……阴阳和，《汉书·艺文志》：医经者，原人阴阳表里以起百病之本，死生之分。盖人有气血，是谓阴阳；阴阳既和，则病无不起矣。”[3]

②美人出：陈本礼曰：“神君也。本长陵女子，死而灵，太后祠之宫中。元鼎二年，神君求出，乃营柏梁台以舍之。”[4] 王先谦曰：“《楚辞·九歌》所云美人、佳人皆指神言。此亦当谓神而分言美人佳人者，盖其最贵而为主者太一，是为美人，故下重言以颂美之；其为佐而相从者曰太禁、司命之属，是为佳人。故其下‘騑离哉何’状其多而惊讶之也。”[5]

③佳人来：朱乾曰：“騑，骖马。离，参差也。”[6] 陈本礼曰：“佳人，巫师也。史称神君所言皆下于巫师，故神君之来，惟巫师知之。”[7] 庄述祖曰：“佳人喻贤臣。騑騑，行不止也。离，两也。何，谁何也。”[8] 王先谦曰：“《楚辞·河伯》：与女游兮九河，此用其语，言神灵飘忽，无所不之。騑，骖马。又《诗》：四牡騑騑，注：马行不止貌。离，丽也。两马相丽而行，‘騑离哉何’者，讶其骑从之多。”[9]

④驾六飞龙四时和：陈本礼曰：“神君之驾，言神君所临之地四时皆和也。”[10] 庄述祖《汉铙歌句解》：“《易》：时乘六龙以御天。郑驳《异义》

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。
② 《汉铙歌句解》，第179页。
③ 《汉铙歌释文笺证》，第62页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。
⑤ 《汉铙歌释文笺证》，第62页。
⑥ 《乐府正义》卷之三，第17页。
⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。
⑧ 《汉铙歌句解》，第179页。
⑨ 《汉铙歌释文笺证》，第63页。
⑩ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。

云：‘《王度记》云：今天子驾六者，自是汉法，与古异。’《史记·秦始皇本纪》曰：乘六马。《续汉舆服志》云：驾六马，是汉因秦制，天子驾六马也。”[1] 王先谦曰：“谓君之奉若天道也。《易》：时乘六龙以御天。后人以龙为马，天子驾六马，故又借为天子车驾之名。《文选注》韩子曰：黄帝驾象车，六蛟龙。李善曰：此依古成文而假言之。班固《东都赋》‘乘时龙’、张衡《东京赋》‘乃抚玉辂，时乘六龙’，是也。”[2]

⑤“君之臣明”句：陈本礼曰：“以上皆巫师之言，臣指神君，言神君虽神，犹是帝之臣也。其神灵明故能辟除不祥，为帝降福。”[3] 庄述祖：“护，救也。言诸臣佐高祖平祸乱。”[4] 王先谦曰：“护，《说文》：救视也。道，顺也，不道，犹言不若，谓不祥也。”[5]

⑥“美人哉宜天子”：陈本礼曰：“神君能默愈圣躬，宜天子之祠之也。”王先谦曰：“宜天子，谓与天子相宜，故默佑之。《诗》：‘公尸来燕来宜’。”[6] 引《诗》见《大雅·凫鹥》。

⑦“免甘星筮乐甫始”句：朱乾曰：“甘星，甘德《星经》也。筮本作巫，巫字为近巫蛊也。”[7] 陈本礼曰：“免与勉通，勉臣下于甘泉，制祀神巫之乐于此始也。甘，悦之也。”[8] 庄述祖：“《天官书》曰：昔之传天数者，在齐甘公。星筮，以星事占验吉凶也。”[9] 王先谦曰：“案：天文借卜筮而明占验之书、纬候之部，春秋流裔，逮汉犹昌……此歌所谓星筮也。因星筮而降祠祀，初荷神庥，病良已而大赦，心独喜，其事秘，此歌所谓‘乐甫始’也……免，去也；甘，甘泉省文，如《上之回》‘回’字为回中省文也。免甘，谓天子去之甘泉……或曰：《抱朴子·辨问卷》：子韦、甘均，占候之圣，下护星筮，甘谓甘均也。甫，且也。”[10]

⑧“美人子”句：陈本礼曰：“子同字，谓抚字四海，无告之民呴育而孳生之也。含四海，《楚辞》：夫人兮自有美子，荪何为兮愁苦。见四海之

① 《汉铙歌句解》，第179页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第64页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。
④ 《汉铙歌句解》，第179页。
⑤ 《汉铙歌释文笺证》，第64页。
⑥ 《汉铙歌释文笺证》，第64页。
⑦ 《乐府正义》卷之三，第17页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。
⑨ 《汉铙歌句解》，第179页。
⑩ 《汉铙歌释文笺证》，第64页。

民莫不含感神君之德，一无愁苦之事也。”① 王先谦曰：“子、字同谓，美人能抚字庶民，恩更含于四海也。‘阴阳和’只一身；‘四时和’上承天；‘含四海’，下泽民也。叙次井然不紊，此曲以为美高帝、宣帝即位者非。惟陈本礼引证较确，但误以长陵女子之神君混入，不知本两事也。”②

**【评析】**

陈本礼曰：“此祀神君乐章，首以圣人陪出美人，而美人来去，肯借佳人口中传述，见神君之灵昭然显著也。按《九歌》佳人、美人并称，有指神君言者，有指巫言者，不尽指君言。后人往往误会，遂使上下文义泥而不通。”③

陈沆笺曰：“庄述祖云：‘美人喻君，佳人喻贤臣，骓骓，行不止貌。离者，两两而来也，何者，谁何，又通作谁呵。谓群臣侍从扈卫之盛也。护，救也。’沆案：《史记·天官书》：昔之传天数者，在齐甘公。星筮，以星事占吉凶也。宣帝初年，嘉祥数臻，人民安业，故有‘阴阳和’之语；微时喜游侠，具知闾里疾苦，数上下诸陵，周遍三辅，常困莲勺卤中，尤乐杜鄠之间，故有‘美人出，游九河’之语（《楚辞·九歌》：‘与女游兮九河，冲风起兮横波。子交手兮东行，送美人兮南浦。’盖此诗所本也）。昌邑无道，霍光废之，而立宣帝，故有‘君之臣明护不道’之语。《宣纪》言：太仆以轸猎车奉迎曾孙入未央宫，而群臣奏上玺绶，即皇帝位，大将军霍光骖乘，谒见高庙，故有‘佳人来，骓离哉何’之语。昭帝时，泰山石自立，博士眭孟占之曰：当有废故之家，姓公孙名病已者，从白衣为天子。至宣帝而果验，故有‘甘星筮乐甫始’之语。宣帝本卫太子之孙，史皇孙之子，故又称之曰‘美人子’，而勉以长有四海也。庄氏乃谓高帝屡战荥阳、成皋间，又即位在济阴定陶，皆在大河界内，此为颂高祖即位之诗。无论荥、皋、济、陶与九河无涉，且楚汉之际，百姓疮痍，呻吟未息，武夫骁将拔剑击柱，乌有此雍容歌颂，揄扬盛美之什。而此诗亦岂有开刃草昧之意。若惠、文、景、武、昭诸帝，继世事业，尤无合者。其为孝宣中兴崛起，作为诗歌，无疑也。”④

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。

② 《汉铙歌释文笺证》，第64页。

③ 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。

④ 《诗比兴笺》卷一，第1页。

谭仪曰：是为汉颂。[1]

## 《上邪曲》第十五

**【题解】**

《汉诗统笺》："董若雨（说）曰：上邪，爱君之词，呼上而为亲附之音也。礼案：此言人君听谗信佞，不容蹇谔之臣，故为此呼上之词，犹《楚辞》：'余固知蹇蹇之为患兮，忍而不能舍也。指九天以为正兮，夫为灵修之故也'之意。"[2]

朱乾曰："徐伯臣以为忠贞自誓之词。"[3]

陈沆笺曰："此忠臣被谗自誓之词欤？抑烈士久要之信欤？凛凛然，烈烈然，而庄氏谓男慰女之词，为不称矣。"[4]

上邪，我欲与君相知。长命无绝衰①。山无陵，江水为竭，冬雷震震夏雨雪，天地合，乃敢与君绝②。

**【集释】**

①"上邪"句：陈本礼曰："绝下复赘一衰字，是欲其命无绝而思无衰也，望之切故不觉其词之复。"[5]

②"君绝"句：陈本礼曰："《楚辞》：'虽体解吾犹未变兮，岂予心之可惩'也，'乃敢'二字婉曲。"[6]

**【评析】**

陈本礼曰："起首重在一'欲'字，是我欲与君，非君欲我也，君果倾心欲我，则我固愿永以为好，何必重费我盟誓耶？窃恐君心之不然耳。盖我之所以不忍绝君者，犹《楚辞》'初既与予成言兮，后悔遁而有他'也。"[7]

---

① 谭献：《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，《丛书集成初编·皇祐新乐图记（及其他二种）》，中华书局，1985，第9页。

② 《汉诗统笺·铙歌》，第16页。

③ 《乐府正义》卷之三，第18页。

④ 《诗比兴笺》卷一，第14页。

⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第17页。

⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第17页。

⑦ 《汉诗统笺·铙歌》，第17页。

## 《临高台曲》第十六

**【题解】**

《乐府解题》曰："古词言：'临高台，下见清水中有黄鹄飞翻，关弓射之，令我主万年。'若齐谢朓'千里常思归'，但言临望伤情而已。宋何承天《临高台篇》曰：'临高台，望天衢，飘然轻举凌太虚。'则言超帝乡而会瑶台也。"①

朱嘉征曰：《临高台》，王者思得贤以自辅也。泽水虽寒，实产香草；黄鹄虽高，关弓可射。俱一反一正，言寿考作人之应。②

朱乾曰："《临高台》一诗，侍从之臣长于讽喻，登高望远，俯目江兰，仰见飞鹄，一切障翳，扩而清之，可谓明，可谓远。《记》曰：射者各射己之鹄，关弓射鹄，又见其射之善，而因以祝君寿也。来游来歌，气象亦雍雍矣。"③

陈本礼曰："此讽人主误用小人为君子，而真君子乃翻飞远引，不顾国家之难，亦非人臣忠荩之义，交讥之也。"④

陈沆曰："此游宴颂美之词也。江草香兰，非西京事。疑武帝南巡浮江时所作。至庄氏穿凿战国黄歇事，不足辩也。凡七句。"⑤

王先谦曰："武帝南巡浮江，从臣举当时所见之景物作为歌词，以寓颂不忘规之意，欲帝居高恤下，远佞亲贤，固丕基，以收成功也。⑥'此曲定为元封五年作无疑。'"⑦

临高台以轩①，下有清水清且寒②。江有香草目以兰③，黄鹄高飞离哉翻④。关弓射鹄，令我主寿万年⑤。收中吾⑥。

**【集释】**

①临高台以轩：陈本礼曰："天子不御正座而御平台曰临轩。"⑧

---

① 《乐府诗集》卷十六，第231页。

② 《乐府广序》，《续修四库全书》第1590本，第439页。

③ 《乐府正义》卷之三，第19页。

④ 《汉诗统笺·铙歌》，第18页。

⑤ 《诗比兴笺》卷一，第10页。

⑥ 《汉铙歌释文笺证》，第67页。

⑦ 《汉铙歌释文笺证》，第67页。

⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第18页。

②下有清水清且寒：陈本礼曰："水至清则无鱼，水固清矣，然阳和不布，寒气凌人也。夫以天子临轩，当思爱育黎元，恩施四海，今乃信聚敛之臣，掊克生民，或严刑苛政，民不聊生，使民望而生畏，若临渊水也。"[1]

③江有香草目以兰：陈本礼曰："今以巧言令色，孔壬之臣，真萧艾之不若，乃目之为九畹之香，误矣。"[2] 逯钦立云："目以兰"与"蕙用兰""风以寒"语法同，则"目"亦香草也，疑为"苜"之误。[3]

④黄鹄高飞离哉翻：陈本礼曰："其实真君子皆翻然高举，自谓得计，然不知欲洁其身而乱大伦，亦岂人臣致身之谊哉？"[4]

⑤"关弓射鹄"句：陈本礼曰："故我欲关弓而射之者，使已去者知所悔，幡然复来共理，未去者益知警惕图治，则我国家之丕基，永远无极矣。"[5]

⑥收中吾：朱乾曰："按：刘坦之曰：篇中'收中吾'三字，疑曲调之余声。如《乐录》所谓'羊夷吾''伊那何'之类。今考郭氏原本，作'收中吉'。吉，福也。《洪范》：皇建其有极，敛时五福。极，中也。收，即敛也。"[6] 陈本礼曰："三字声词。"陈沆曰："'收中吾'者，曲调余声，如乐府中之妃呼豨、伊那阿、羊无夷，皆此类也。"[7]

【评析】

《统笺》：董若雨曰："收中吾，篇中三转，声之准也。"[8]

陈沆《诗比兴笺》："《风俗通》：明帝东巡，有乌飞鸣乘舆上，虎贲中郎将王吉射中之，作辞曰：'乌哑哑，引弓射，洞左掖，陛下寿万年，臣为两千石。'与此曲同旨。"[9]

## 《远如期曲》第十七

【题解】

《乐府解题》云：一曰《远期》。《宋书·乐志》有《晚芝曲》，沈约

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 18 页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第 18 页。
③ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第 161 页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第 18 页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第 18 页。
⑥ 《乐府正义》卷之三，第 19 页。
⑦ 《诗比兴笺》卷一，第 11 页。
⑧ 《汉诗统笺·铙歌》，第 18 页。
⑨ 《诗比兴笺》卷一，第 11 页。

言旧史云“诂不可解”，疑是汉《远期曲》也。《古今乐录》曰：“汉太乐食举曲有《远期》，至魏省之。”①

朱嘉征曰：“序曰：《远如期》，浑邪王来降时作也，一曰单于入朝，宣帝竟宁中事。”②

朱乾曰：“如期，犹如幾，言福禄如期而至也。‘益’犹言俾而多益。言福禄如其寿也。处天左侧，中国也。动如惊心，言褶服威灵也。虞心大佳，言天子欢心，嘉其归化之诚也。”③ 此诗当是宣帝时诗。

陈本礼曰：史称汉宣帝甘露三年，上幸甘泉，匈奴呼韩邪单于来朝，上赐以冠带、衣裳、金玺、盭绶、玉具、剑佩、弓矢、棨戟、安车、鞍马、金钱、衣被、锦绣、谷帛、絮，礼毕，使使者道单于先行，宿长平，上还登长平坂，诏单于毋谒，其群臣皆得列观，及诸蛮夷君长数万迎于渭桥下夹道陈，上登渭桥，咸称万岁，单于就邸长安，置酒建章宫，飨赐之，二月遣归国。④

庄述祖《汉铙歌句解》云：“《远如期》，纪呼韩邪单于来朝也。”⑤

陈沆云：“此与上曲（指《上之回》）同时作。上兼颂巡狩之事，此专颂单于来朝也。四夷宾服，天庥屡臻，为汉道之极盛，故雅颂作于宣帝焉。凡十六句。”⑥

王先谦《汉铙歌释文笺证》云：“当时群臣因述单于归诚之辞作歌以颂汉德。是为出行巡狩及游歌诗之四，亦铙歌也。远如期，虽远而如期至也。甘露二年单于愿奉国珍，期以三年朝汉，此次果如期来朝。首三句隐然见其自负以信义对汉意。”⑦

远如期①，益如寿②。处天左侧③，大乐，万岁与天无极④。雅乐陈，佳哉纷⑤。单于自归⑥，动如惊心。虞心大佳⑦，万人还来⑧，谒者引，乡殿陈，累世未尝闻之⑨。增寿万年亦诚哉⑩。

---

① 《乐府诗集》卷十六，第232页。
② 《乐府广序》卷十五，第439页。
③ 《乐府正义》卷之三，第20页。
④ 《汉诗统笺·铙歌》，第18页。
⑤ 《汉铙歌句解》，第187页。
⑥ 《诗比兴笺》卷一，第5页。
⑦ 《汉铙歌释文笺证》，第71页。

**【集释】**

①远如期：陈本礼曰："(《汉书·宣帝纪》) 甘露二年冬十二月，呼韩邪款五原塞，愿奉国珍，期于三年正月朝汉，如期而至也。"[①] 庄述祖云："如、而通，犹女也。《宣纪》：行幸甘泉，郊泰畤，间岁一修故事，《诗》曰：在帝左右。此皆郊祀颂祷之词。"[②] 陈沆曰："如、而通，而，犹女(汝)也。远女期，益女寿，颂祷之词。"[③] 逯钦立云："远如期""益如寿"，两"如"字皆声。与《蛱蝶曲》"轩奴轩"之"奴"殆同，故《远如期》实即《远期》也。[④]

②益如寿：陈本礼曰："匈奴称帝曰万岁，言朝汉受益，有如帝之寿也。"[⑤]

③处天左侧：陈本礼曰："单于逊词，犹言汉之化外人也。"[⑥] 陈沆曰："犹言帝之左右也。"[⑦] 王先谦曰："天者，匈奴尊称汉帝之词。《汉书·匈奴传》：圣德广被，天覆匈奴。《班超传》皆言依汉与依天等。左侧，近也。"[⑧]

④与天无极：陈本礼曰："大乐，乐得今日始来朝汉也。史称呼韩邪单于稽侯狦来朝，帝宠以殊礼，位在诸侯王上，赞谒称臣而不名，赐赉优渥。故感恩德比天无极，而更悠远也。"[⑨] 王先谦曰："无极，无尽也。"[⑩]

⑤"雅乐陈"：陈本礼曰："谓置酒于建章宫而燕飨之也。"[⑪] 庄述祖云："'雅乐陈'，言宫县备舞也。佳，大也。纷，盛多貌。"[⑫]

⑥单于自归：陈本礼曰："匈奴自高祖定鼎以来，累世寇边，岁无宁宇，至是始来朝汉。自归者，不假兵威而自至也。"[⑬] 王先谦曰："自归，

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
② 《汉铙歌句解》，第187~188页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第5页。
④ 《先秦汉魏南北朝诗》上册，第161页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑦ 《诗比兴笺》卷一，第5页。
⑧ 《汉铙歌释文笺证》，第72页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑩ 《汉铙歌释文笺证》，第72页。
⑪ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑫ 《汉铙歌句解》，第188页。
⑬ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。

自愿来归，非慑汉威，实怀汉德也。”[①]

⑦“虞心”句：陈本礼曰：“写初来朝景象如绘，从来未识大汉威仪，故惊；主臣皆受荣宠，故又喜也。”[②] 虞心大佳，陈沆曰：“虞，乐也。乐其来附也。《宣纪》：诏单于称北藩臣，朝正月，其以客礼待之，位在诸侯王上，赞谒称藩臣而不名。”[③] 王先谦曰：“虞，娱同。《汉书》‘娱’皆作‘虞’。‘虞心’，娱乐于心也。”[④]

⑧万人还来：陈本礼曰：“单于更请于明年正月来，朝帝于甘泉，帝复许之也。”[⑤]

⑨“谒者引，乡殿陈”：陈本礼曰：“陈累世者，言匈奴世受汉德，许赐和亲尚主，典礼未有如今日之盛者。”[⑥]《汉书·百官公卿表》：“谒者，掌宾赞受事。”殿，甘泉宫前殿。王先谦曰：“谒者，典谒，主宾客告请之事。引，引单于谒帝也。《汉书·叔孙通传》：‘叔孙通起朝仪谒者，治礼，引以次入殿门。’单于朝帝于甘泉宫，赞谒称臣，是谒者前引单于之证也。乡、向同。陈，陈布其言也。‘累世未尝闻之’者，溯自通汉以来，未闻此盛德也。”[⑦]《汉书·宣帝纪》：“有司议曰：匈奴单于向风慕义，举国同心，奉珍朝贺，自古未之有也。”[⑧] 即“累世未尝闻之”。

⑩“增寿万年”句：陈本礼曰：“谒者数语，虽述单于归诚向化，然亦大为汉家出色。”[⑨] 王先谦曰：“祝帝之辞也。‘诚’字总结上文。（王）先恭曰：此篇全述单于归化之语，以‘诚’字咏叹作结。自‘远如’至‘还来’是对汉臣语，‘谒者’至‘万年’是对帝语，分两段读。”[⑩]

【评析】

陈本礼曰：“《纲目书法》曰：匈奴自秦始皇三十二年始见于纲目，汉文帝三年始书单于，至宣帝五凤四年始书称臣，今年始书来朝，此诗开首六字已将‘大乐’‘大佳’情景透出，中间写天子燕飨远夷，在他人必大

---

① 《汉铙歌释文笺证》，第72页。
② 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
③ 《诗比兴笺》卷一，第5页。
④ 《汉铙歌释文笺证》，第72页。
⑤ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑥ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑦ 《汉铙歌释文笺证》，第72页。
⑧ 《汉书》卷八，第270页。
⑨ 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。
⑩ 《汉铙歌释文笺证》，第73页。

加铺叙，此只以‘雅乐陈，佳哉纷’六字尽之，简括无比。”①

陈沆曰：“上四篇（指《圣人出》《上陵》《上之回》《远如期》）皆宣帝时作。为铙歌之正曲，即《汉书》所谓‘修武帝故事，颇作诗歌者也’。余十三曲，则杂有淮南、齐楚之谣，讽刺之什，非尽作于朝廷，亦非《铙歌》扬德建武、以劝士讽敌之本旨。大抵武帝时已采入乐府，特取其音节，充备散曲而已。”

谭仪曰：“庄氏说‘远如期，益如寿，处天左侧大乐’，即武帝甘泉赞飨所云。天始以宝鼎神策授皇帝。朔而又朔，周而复始。案汉昭、宣之世，海内殷茂，蒙业乂安，武帝宣威域外，中国益尊，而轮台之悔，仁心为质。朝廷贤达，奚斯、吉甫之伦，推本世祖，导扬懿美，固其所也。”②

## 《石留曲》第十八

【题解】

朱嘉征曰：“《石留》，征戍曲也。梁刘孝威《陇头歌》有‘从君戍陇头，陇水带沙流’，与‘石水流为沙’句同辞，疑为涉陇征行之作。阙文失读。”③

陈沆云：“右铙歌十八曲，解其十七，其《石流》一篇，声辞久淆，不可复诂。”④

陈本礼《汉诗统笺》云：“董若雨曰：‘此言世情迁异，石可使流则不能保其坚矣。凉可使阳则不能保其清寒矣。凉言冷而阳言炎也。’‘凉石水流为沙’，谓水荡石为沙也。‘锡以微河为香’，言酌水赠人而谓之香，则为香矣。谓情词之虚矫也。故下言‘向使溪寒水冷之侯，熏风南来，激水使北流，虽忤其本性，然亦安能舍其飞扬而守其寒结哉？’深言习俗之移人也，‘留离兰’，篇中三转，声之准也。礼案：《春秋说题辞》曰：河之为言荷也，《本草》：薄荷，芳草微荷，盖薄荷也。此讽友道不终，人心难测，故以水石为喻。石性本贞，若碎而为沙，则水可挟之以行矣。水本无香，若浸之以荷，则草可渍之为香矣。且即以溪喻，溪水本寒，若遇熏风送暖，则水又可变而为热矣。‘北逝肯无敢与于扬’者，言水石各有不得

① 《汉诗统笺·铙歌》，第19页。

② 谭献：《汉鼓吹铙歌十八曲集解》，第10页。

③ 《乐府广序》卷一五，第439页。

④ 《诗比兴笺》卷一，第15页。

不然之势。若夫交友之谊，岂可情随境迁，势因利异，亦惟恃乎心之不渝其盟耳。《易》称：二人同心，其利断金，同心之言，其臭如兰，安可以势利之见，随俗浮沉，遂薄北方之良友哉？北方，坎位，水之本源。《易》曰：习坎，有孚，维心亨，心既与坎不孚，而又薄其本源，其人之行岂足尚哉？"①

王先谦云："（王）先恭案：《宋书》及吴、郭本作'石留'，他本多作'石流'，盖缘宋何承天有《石流篇》，误改此'留'字为'流'也。但'留''流'字古通，嵇康《琴赋》'乍留联而扶疏'，注：'留联'即'流联'，是其证也。今正从《石留》。"②

> 石留凉，石水流，沙锡，河香。冷风北逝，肯无敢与于扬。心怀兰志金，安北方。开留离兰。（原为声辞合写，剔出声字后，歌辞如上。——张树国按）

【评析】

此诗《宋书·乐志》《乐府诗集》无说。

《统笺》：此诗董若雨解，差若近之，然未得其精也。故予复衍而申之，庶近其义。李子德曰：郊祀如《诗》之有颂，房中曲如《大小雅》，而鼓吹铙歌则风也。周诗质，汉诗奥，周有化工自然之妙，汉亦人巧极天工错也。③

王先谦云："此苏武伤李陵而作也……《汉书·地理志》：武帝北置朔方之州，改雍曰凉。师古注：朔方刺史，分雍州置。盖武帝分十三州，以三辅属司隶，更置凉州，以地常寒凉，故受兹名也。此曲曰'凉'、曰'北方'，确为武帝置凉州以后作，而曲中所谓'怀兰志金'则执友怀思之谊，非苏武、李陵其谁当之？"④

---

① 《汉诗统笺·铙歌》，第 20 页。
② 《汉铙歌释文笺证》，第 74 页。
③ 《汉诗统笺·铙歌》，第 21 页。
④ 《汉铙歌释文笺证》，第 75 页。

# 音乐研究

# 《白雪》音乐形态探微

于菲菲（北京，北京市第五中学分校，100009）

**摘　要**:《白雪》是郭茂倩《乐府诗集》“琴曲歌辞”的第一篇，源自上古，歌、曲同源，歌源于曲。《白雪》歌名自隋代编入乐府，唐高宗时通过“选诗入乐”和“因声度词”的方式配词，在乐府中大规模教习。本文运用乐府学理论，从“曲调风格及其渊源流变”和“表演情况”两个方面窥探《白雪》的风貌。在曲调风格方面，《白雪》由春秋时期的激烈悲凉，渐趋平和，并逐渐向空灵优美发展；在表演方面，《白雪》常以琴、筝、笛、笳、鼓等乐器伴奏。文人、乐工、歌伎以及平民是《白雪》最为常见的表演群体，并具有相和、配舞两种表演形式。

**关键词**：琴曲歌辞　《白雪》　音乐形态

**作者简介**：于菲菲，女，1989 年生，北京人。现为北京市第五中学分校语文教师。

《白雪》是《乐府诗集》“琴曲歌辞”类的第一篇，分为《白雪歌》和《白雪曲》两题，共收录了齐徐孝嗣、梁朱孝廉和唐代贯休三位诗人的作品。历来关于《白雪》这一曲调的专门研究不多，较有见地的成果仅李映明《“阳春白雪”初探》、张汉东《“濮上鬼曲”与〈阳春〉〈白雪〉》、周仕慧《论唐乐府〈白雪〉歌的复与变》三篇。李映明文通过研究鄂西南（古郢地）、川东（古“巴族”地区）等地“穿号子”这一民歌形式，对民歌《阳春白雪》的演唱形式做出大胆猜测。张汉东文考证道，《白雪》是一首惊天动地的大战进行曲。“白雪”本为“玄云”，经“白云”而讹成“白雪”。周仕慧文收录于著作《琴曲歌辞研究》中，文章将研究范围限定为唐代，从唐乐府《白雪》歌的渊源、唐乐府《白雪》歌的创作方式

与乐府歌诗主题以及《白雪》歌的主题风格与琴乐的关系三个方面展开全文。

本篇将由吴相洲先生所大力倡导之现代意义上的“乐府学”理论——乐府诗音乐活动形态入手，参考乐府诗的创调情况、表演情况、流变情况、创作情况四个方面，从《白雪》这一具体曲调出发，讨论其发展渊源与表演情况。

## 一 《白雪》的渊源及风格流变

### （一）周代《白雪》琴曲和琴歌的渊源

郭茂倩《乐府诗集》第五十七《白雪》篇解题为：

> 谢希逸《琴论》曰：“刘涓子善鼓琴，制《阳春》《白雪》曲。”《琴集》曰：“《白雪》，师旷所作，商调曲也。”《唐书·乐志》曰：“《白雪》，周曲也。”张华《博物志》曰：“《白雪》者，太帝使素女鼓五十弦瑟曲名也。”高宗显庆二年，太常言《白雪》琴曲本宜合歌，今依琴中旧曲，以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又古今乐府奏正曲之后，皆别有送声，乃取侍臣许敬宗等和诗以为送声，各十六节。六年二月，吕才造琴歌《白雪》等曲，帝亦制歌辞十六章，皆著于乐府。[①]

由解题可知，《白雪》创调于周，在其历史发展中，既作为一首纯粹的琴曲存在，也作为一首合歌的琴曲存在。那么，我们就可以提出三个问题：第一，琴曲《白雪》和琴歌《白雪》是否存在继承关系？第二，如果存在继承关系，那么二者的发展顺序是怎样的，到底是先有曲，还是先有歌？第三，琴曲《白雪》和琴歌《白雪》具有何种风格？

郭茂倩在解题里将曲与歌并提，且没有做出区分，似乎可以成为两者具备继承关系的证据。当代学者周仕慧、许健等都默认琴曲《白雪》和琴歌《白雪》同源，唯有李映明在《“阳春白雪”初探》一文中将琴曲《白

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十七，中华书局，1979，第823页。

雪》和民歌《阳春白雪》看作两个独立的系统，分别讨论二者的流传情况。他认为，琴曲和民歌在战国时期同时存在，至于它们之间是否有直接关系则未下定论。秦汉之际，琴曲亡佚，只存民歌，直至齐梁时期，人们才把民歌《阳春白雪》移植为琴歌《白雪》。李映明的文章对齐梁以后《白雪》琴曲与琴歌的继承关系做出了大胆猜测，但仍未解决秦代以前“曲”与“歌”的关系。

许健在著作《琴史初编》中对这一问题进行了回答，他认为：“《白雪》是由歌曲演变为器乐作品的。琴曲源于琴歌，其主要曲调和民间歌曲、民间音乐保持密切联系。”[①] 周仕慧论文《论唐乐府〈白雪〉歌的复与变》接受了许健的说法，并将《白雪》的渊源用示意图的形式表现如下：

白雪歌（民间乐歌）——— 白雪曲 —— 白雪歌（文人配辞）／白雪曲（民间器乐曲）

但许健和周仕慧都只是提出了观点，并未进行论证。

梳理《白雪》曲与歌的相关文献便能发现，在先秦时期，《白雪》琴曲与歌曲的继承关系也是有迹可循的。

有关琴曲《白雪》的文献，始于《淮南子》。汉刘安《淮南鸿烈解》卷第二有注曰：“《白雪》，师旷所奏太一五弦之琴乐曲，神物为下降者。”师旷弹奏《白雪》与天地感应，以致出现了“神物”纷纷下降的神奇景象。卷第六对这一事件进行更详尽的描述：“昔者师旷奏《白雪》之音而神物为之下降，风雨暴至，平公癃病，晋国赤地。（注曰：《白雪》，太一五十弦瑟琴乐名也。神物即神化之物，谓玄鹤之属。）”[②]

同时，古人还常将《白雪》《清角》两曲并提。《淮南鸿烈解》就有“目观玉辂琬象之状，耳听《白雪》《清角》之声，不能以乱其神”的说法，汉代学者王充在著作《论衡》中也将师旷弹奏《白雪》与《清角》的记载相对照，发现二者有惊人的相似，因此，他怀疑《白雪》和《清角》是同一乐曲的不同名称。现存关于师旷奏《清角》的记录始于《韩非子·十过》：

---

① 许健：《琴史初编》，人民音乐出版社，1982，第9页。

② 刘安：《淮南鸿烈解》卷六，四部丛刊景钞北宋本。

平公问师涓曰："此所谓何声也？"师旷曰："此所谓清商也。"公曰："清商固最悲乎？"师旷曰："不如清徵"……反而问曰："音莫悲于清徵乎？"师旷曰："不如清角。"平公曰："清角可得而闻乎？"师旷曰："不可。昔者黄帝合鬼神于泰山之上，驾象车而六蛟龙毕方并辖。蚩尤居前，风伯进扫，雨师洒道，虎狼在前，鬼神在后，腾蛇伏地，凤皇覆上，大合鬼神，作为'清角'。今主君德薄，不足听之，听之将恐有败。"平公曰："寡人老矣，所好者音也，愿遂听之。"师旷不得已而鼓之，一奏而有玄云从西北方起，再奏之，大风至，大雨随之，裂帷幕，破俎豆，隳廊瓦，坐者散走，平公恐惧，伏于廊室之间。晋国大旱，赤地三年，平公之身遂癃病。①

通过上述材料我们可以得出以下几点结论：第一，材料承认《白雪》为太一五（十）弦之琴乐名，却没有配合歌唱的记载，因此可以基本判定，在师旷所在的春秋时期，《白雪》是作为纯粹的琴曲出现的。第二，上述材料都提及《白雪》为师旷所奏，《乐府诗集》引《琴集》也有"《白雪》，师旷所作"的说法，但这里的"作"指的是创作还是演奏却不得而知。师旷可能是琴曲《白雪》的作者，如明朱权辑《臞仙神奇秘谱·白雪》小序云："张华谓'天帝使素女鼓五弦之琴，奏《阳春白雪》之曲'，故师旷法之而制是曲"②，也可能只是从他人处学得琴曲《白雪》，表演给晋君听，因此我们无法判断琴曲《白雪》的作者究竟是不是师旷，唯一可以肯定的是琴曲《白雪》的产生时间不晚于师旷所在的春秋时期。第三，"清角"与"清商""清徵"并提，可见其不仅是琴曲名称，更说明了乐曲的调式。倘若师旷演奏的《白雪》和《清角》真是同一乐曲，那么《白雪》在当时应为"清角"调，即以角为核心主音，而非《琴集》和后代所言的"商调曲"。表演达到了"神物下降，风雨暴至，平公癃病，晋国赤地"的效果，从这个效果来看，春秋时期琴曲《白雪》的风格应该是悲壮激烈的，而非欢快轻柔。

关于歌曲《白雪》，现存最早的资料是宋玉《对楚王问》一文：

① 韩非：《韩非子集释》卷三"十过第十"，上海人民出版社，1974，第165页。
② 朱权：《神奇秘谱》，《琴曲集成》影印明刊本。

> 客有歌于郢中者，其始曰《下里》《巴人》，国中属而和者数千人，其为《阳阿》《薤露》，国中属而和者数百人。其为《阳春》《白雪》，国中属而和者数十人而已也。引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者不过数人。是其曲弥高者其和弥寡。①

此处，宋玉将郢中客所唱的歌曲分为四个等级，最高为“引商刻羽，杂以流徵”，其次为《阳春》《白雪》，再次为《阳阿》《薤露》，最低为《下里》《巴人》。《白雪》与《阳春》并列，或因曲调歌唱难度大，或因曲辞文雅、不通俗，是当时比较高雅的一种歌曲。毫无疑问，这里的《下里》《巴人》《阳阿》《薤露》《阳春》《白雪》六个曲调都是由人声演唱的，而“引商刻羽，杂以流徵”一句，字面上却并没有流露出明显的人声特点。换句话说，“引商刻羽，杂以流徵”不但可能是人声的高难度演唱，更可能是器乐的精准演奏。由此我们或许可以判定，郢中客的演唱很可能配有伴奏。在承认《白雪》是一首歌曲的同时，宋玉所作《笛赋》中还提及了琴曲《白雪》。② 世传《笛赋》多脱字，其中涉及琴曲《白雪》的句子有以下两个版本，一个写作“师旷将为《阳春》、北郑《白雪》之曲”（《艺文类聚》卷四十四乐部四），另一个写作“（衡山）其北则鄙《白雪》之曲”（《全上古三代文》卷十）。无论从哪个版本出发，都可以得出战国时期《白雪》琴曲与歌曲同源的结论。衡山位于今湖南省省会长沙市以南180公里。衡山其北，正好与《对楚王问》中“郢中”的位置相对应（郢中位于今湖北省江陵县附近）。宋玉既提到琴曲《白雪》，也提到歌曲《白雪》，在他眼中，此二者都遭到了被“鄙”或“和寡”的命运，地点也相对一致。在同一作者笔下同时出现两种不同性质的《白雪》，且未做任何区分说明，说明宋玉本人承认，在其所处的战国时期，《白雪》琴曲和歌曲是有直接关系的。宋朱长文也认同宋玉时期《白雪》歌、曲同源的结论：“其为《阳春》《白雪》，国中属而和者数十人而已也……此虽言歌，通于琴也。玉又自云：尝援琴为《和竹》《积雪》之曲，然则玉固为琴

① 萧统：《文选》卷四十五，上海古籍出版社，1986，第1999页。

② 南宋章樵注《古文苑》认为此赋用宋意送荆卿事，非宋玉所作。然唐李善注《文选》时多次引用《笛赋》，并认定作者是宋玉。对这一问题，郑州大学王伟琴的硕士学位论文《宋玉作品考辨》有较为详细的论证，王文认为不妨把《笛赋》看作宋玉的作品。

矣。”[①] 这就解决了李映明遗留的问题。

另外，从现存文献中看，琴曲《白雪》最早是由师旷演奏的（也有一说是刘涓子作）。师旷是春秋时晋国乐师，刘涓子是春秋时齐国乐师。可见琴曲《白雪》最晚产生于春秋时期。而关于歌曲《白雪》的最早记载则是宋玉对答。宋玉是战国后期楚国人。因此，从现有材料中只能得出琴曲《白雪》先于歌曲《白雪》产生的结论。许健的说法只有结论，没有证据，故不足为信。

当然，有些史料也存在琴曲源于琴歌的说法，但经过仔细推敲就会发现，这些说法实际上是存在漏洞的。如五代刘昫《旧唐书·音乐志》卷二十八志第八：

> （显庆）二年，太常奏《白雪》琴曲。先是，上以琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者修习旧曲。至是太常上言曰：“臣谨按《礼记》《家语》云：‘舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗。’是知琴操曲弄，皆合于歌。又张华《博物志》云：‘《白雪》是大帝使素女鼓五十弦瑟曲名。’又楚大夫宋玉对襄王云：‘有客于郢中歌《阳春》《白雪》，国中和者数十人。’是知《白雪》琴曲本宜合歌，以其调高，人和遂寡。自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》者。”[②]

从资料中可知，唐高宗和太常诸职通过“舜弹五弦之琴，歌《南风》之诗”和宋玉对答，认为琴曲是合歌的，因此他们都判定当时的《白雪》琴曲本是由琴歌流变而来，在流传过程中，“以其调高，人和遂寡”，故歌辞流失，徒留琴乐。宋代朱长文在著作《琴史》中也认为琴曲自古合歌：“古之弦歌，有鼓弦以和歌者，有作歌以配弦者，其归一揆也。盖古人歌则必弦之，弦必歌之。”[③] 其实，舜弹琴歌《南风》，确实证明了琴曲在创作时有合歌的可能，但《南风》只是一个个案，不能推及所有琴曲。我们只能说有些琴曲在出现之时就是琴歌，而有些只是单纯的古琴乐曲，在后代流传中才加入歌辞。从前文可知，目前没有证据可以证明《白雪》在春

① 朱长文：《琴史》卷二，清康熙《楝亭藏书十二种》本。

② 刘昫：《旧唐书·音乐志》卷二十八志第八，中华书局，1975，第1046～1047页。

③ 朱长文：《琴史》，清康熙《楝亭藏书十二种》本。

秋时期曾经合歌，歌辞可能是在战国时被填入的。因此，唐人所谓《白雪》琴曲是由琴歌演变而来的说法是片面的。

综上所述，琴曲《白雪》和琴歌《白雪》存在继承关系。琴曲《白雪》最晚产生于春秋时期，直至宋玉以前被改编为琴歌。战国时期，改编后的琴歌《白雪》和原来的琴曲《白雪》同时存在。宋玉以后，琴歌《白雪》歌辞失传，只作为琴曲在世间流传。图示如下：

白雪曲{ 白雪曲——白雪曲（民间器乐作品）
白雪歌——白雪曲（歌辞亡佚）

春秋　战国　宋玉以后

在曲调风格方面，《白雪》在春秋战国时期为“清角”调，具有悲壮激烈、高雅难歌两个特点。唐徐寅《歌赋》有“楚襄王以魂梦初惊，高堂赋成，因命酒以将饮，遂听歌而适情，于时《白雪》音厉，《阳春》调清，命宋玉之雄藻，赋贯珠之妙声”[①]句。“厉”有浓烈刺激之意，如《招魂》：“露鸡臛蠵，厉而不爽些”。此处的“厉”可以通感为声音浓烈、激烈，可知徐赋同样是说《白雪》曲调风格激烈。《歌赋》虽是唐人假托战国楚人的辞赋作品，不可尽信，但我们也能从中窥到一点唐人对东周时《白雪》曲风的印象。

## （二）汉魏六朝时期《白雪》的创作情况

宋玉以降，琴歌《白雪》一度湮没不闻。东汉蔡邕《琴操》没有收录《白雪》，汉魏六朝的正史乐志中也不见《白雪》合歌的记载，新旧《唐书》更是明确提到“自宋玉以后，迄今千祀，未有能歌《白雪曲》者”，说明在汉魏六朝时期，《白雪》不但古辞亡佚，也失去了合歌的功能，只作为琴曲流传。然而，郭茂倩《乐府诗集》却收录有齐徐孝嗣、梁朱孝廉所作的两首《白雪歌》，是史官忽略了这两首歌辞，还是另有原因？

文学作品素有“补史之阙”的作用，琴歌《白雪》虽不见于史书，但这一时间的辞赋作品却隐约提到了《白雪》歌辞的创作。后汉王粲《七释·八首》：

---

① 徐寅：《钓矶文集》卷四赋，四部丛刊三编景清述古堂钞本。

奏《白雪》之高均，弄幽徵与反商，声流畅以清哇，时忼慨而激扬。虞公含咏，陈惠清微，新声变词，惨凄增悲。听者动容，梁尘为飞，此音乐之至也。[1]

这里的虞公、陈惠代指歌唱家。此次表演既有器乐演奏，又有人声演唱，表演了多首曲目，并且明确提到了《白雪》。"新声变词"透露出音乐家采用了新创作的曲调和歌辞，这也是汉魏以来的流行风尚。《七释》运用汉代常见的"七发体"，文中极力铺陈大型音乐表演盛况，尽管王粲没有直接指出本次表演中是否新作了《白雪》歌辞，但至少证明《白雪》是当时大型音乐会中的常见曲目，发新声、创新词也是当时的常见现象。这就表明，《白雪》被音乐家重新编曲演奏，并创作新歌辞的概率极大。

此外，辞赋作品还几次记录了歌唱《白雪》的场景。较早的有西汉司马相如《美人赋》：

（女）遂设旨酒，进鸣琴。臣遂抚琴，为《幽兰白雪》之曲。女乃歌曰："独处室兮廓无依，思佳人兮情伤悲！有美人兮来何迟，日既暮兮华色衰，敢托身兮长自思。"[2]

又，南朝宋谢惠连《雪赋》：

邹阳闻之，懑然心服。有怀妍唱，敬接末曲。于是乃作而赋《积雪》之歌。歌曰："携佳人兮披重幄，援绮衾兮坐芳褥。燎熏炉兮炳明烛，酌桂酒兮扬清曲。"又续写而为《白雪》之歌。歌曰："曲既扬兮酒既陈，朱颜酡兮思自亲。愿低帷以昵枕，念解佩而褫绅。怨年岁之易暮，伤后会之无因。君宁见阶上之白雪，岂鲜耀于阳春。"[3]

以上两则材料分别通过美人和邹阳之口唱出了《白雪》歌辞。两首歌辞多有相似之处。第一，内容类似，都是写美人与君子独处之时，唯恐年岁迟暮，想托身于君子之意，用语较为坦率大胆。第二，形式类似，全部采用骚

① 许敬宗：《文馆词林》卷四百一十四七四，民国适园丛书本。
② 章樵：《古文苑》卷四，四部丛刊景宋本。
③ 萧统：《文选》卷十三，上海古籍出版社，1986，第591页。

体，具有音乐性。句中用“兮”“以”等虚字拉长音韵，虚字两侧文字少，节奏短促，带有鲜明的楚地风格，恰好与《白雪》曾于楚国歌唱传播的经历相符。事实上，宋玉本人也作过类似的歌辞，在《讽赋》中，宋玉自言援琴弹奏《幽兰》《白雪》和《秋竹》《积雪》四曲，有女歌曰：“岁将暮兮日已寒，中心乱兮勿多言”，“内怵惕兮徂玉床，横自陈兮君之傍。君不御兮妾谁怨，日将至兮下黄泉”。[①] 通过比较可以发现，司马相如、谢惠连的歌辞在各方面都与宋玉辞一脉相承，这说明宋玉时期《白雪》琴歌的曲调可能较为完整地流传了下来，或许还有旧辞残存，汉魏六朝文人或仿照旧章，或因声度词，往往即兴唱作新篇。然而，由于郢中客古辞亡佚，新辞又大抵是弹琴或集会时的即兴之作，但凭口耳相传，较少留下文字，加之当时新声迭出，故而《白雪歌》不见于正史乐志，年代久远便逐渐湮没。

《乐府诗集》所录南朝齐徐孝嗣、梁朱孝廉的两首《白雪歌》也颇为类似：

风闺晚翻霭，月殿夜凝明。愿君早留眄，无令春草生。

凝云没霄汉，从风飞且散。联翩避幽谷，徘徊依井干。
既兴楚客谣，亦动周王叹。所恨轻寒早，不迨阳春旦。[②]

论主题，两诗都以白雪作比，徐诗表达女子相思的心境，朱诗表达士人不遇的愁思，感情上都含蓄蕴藉。论形式，两诗都是整齐的五言诗，徐诗四句，朱诗八句，在演唱上没有区别，朱诗多一次回环即可。不过，这两首诗的形式却与同是南朝的谢惠连歌辞相去甚远。可以肯定的是，同一曲调，无法同时演唱出骚体和五言两种形式迥异的歌辞。如果两种歌辞都能合歌，就证明曲调一定发生了转变。

《乐府诗集》中还收录有唐代诗僧贯休的一首《白雪曲》，五言十二句，隔句押韵，形制与徐、朱两诗相仿。《唐书》记载《白雪》琴曲流传至唐代，于唐高宗时修改整理，并通过“选诗入乐”和“因声度词”的方式配词，使其重新焕发生机（详见后文）。自此以后，文人不断遴选前代诗歌改编为

---

① 章樵：《古文苑》卷二，四部丛刊景宋本。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十七，中华书局，1979，第823页。

《白雪》歌辞。由此推测，徐孝嗣和朱孝廉两人的诗歌可能因形制适宜唐代改编后的曲调，主题又与雪有关，故而在唐代被选诗入乐并广泛传唱。如此说来，他们的歌辞与唐人近似，而与同时代人相异，也就顺理成章了。

至于司马相如、谢惠连的两首歌辞为何没有被编入《乐府诗集》，笔者推测是因为司马赋有明显的模仿宋玉《讽赋》的痕迹①，谢赋则是假托西汉梁王菟苑集会场景而作，郭茂倩秉持严谨态度，以为不足为据，因而没有选入。

尽管汉魏六朝时期《白雪》是否能够合歌还存在一定争议，但琴曲《白雪》无疑保留着琴歌的曲调风格。从相关的辞赋作品来看，这一时期《白雪》的曲调风格以悲凉为主。曹植《大暑赋》有“奏《白雪》于琴瑟，朔风感而增凉”②之句，张协《七命》亦有“若乃追清哇，赴严节，奏《渌水》，吐《白雪》，激楚回，流风结，悲蓂荚之朝落，悼望舒之夕缺。茕嫠为之擗摽，孀老为之呜咽，王子拂缨而倾耳，六马嘘天而仰秣”③之说，说明此时《白雪》曲调仍保留着师旷时悲壮的主要特征，但激烈的程度似乎有所减弱。晋贾彬《筝赋》对《白雪》曲调的层次结构有着更为详尽的描写：“唱葛天之高韵，赞《幽兰》与《白雪》。其始奏也，蹇澄疏雅，若将畅而未越；其渐成也，抑按铿锵，犹沉郁之舒彻。”④开头宁静流畅，至结尾渐有激烈之声，有如胸中块垒一吐而出。乐曲结构起承转合层次分明，也是歌唱的充分条件。刘熙载云：“乐府调有疾徐，韵有疏数。大抵徐疏在前，疾数在后者，常也。”⑤可见，《白雪》前部“疏雅”后面“铿锵”的曲调特点与乐府诗“前疏后数”的节奏相符合，歌唱起来是非常容易的，而且这种节奏和感情的鲜明变化特别适合骚体歌辞的演唱，这就从侧面证明了汉魏六朝时期《白雪》有合歌的可能。

## （三）隋唐时期编入乐府

《白雪》再次被官方认定为“合歌”，时间已至隋代。隋何妥《奉敕

---

① 参见宋玉《讽赋》：“臣援而鼓之，为《幽兰》《白雪》之曲，主人之女……为臣歌曰：‘岁将暮兮日已寒，中心乱兮勿多言。’臣复援琴而鼓之，为《秋竹》《积雪》之曲，主人之女又为臣歌曰：‘内怵惕兮徂玉床，横自陈兮君之傍。君不御兮妾谁怨，日将至兮下黄泉。’”

② 曹植：《曹子建集》卷四，四部丛刊景明活字本。

③ 房玄龄：《晋书》列传二十五，中华书局，1974，第921页。

④ 欧阳询：《艺文类聚》卷四十四乐部四“筝”条，清文渊阁四库全书本。

⑤ 刘熙载：《刘熙载文集》，《艺概·诗概》卷二，江苏古籍出版社，2000，第113页。

于太常寺修正古乐》诗曰："大乐遗钟鼓，至乐贵忘情。俗久淳和变，年深礼教生。嶰谷调孤管，仑山学凤鸣。《浮云》成武曲，《白雪》作歌名。闻诗六义辨，观漏八风平。肃穆皇威畅，沦涟河水清。钧天动丝竹，聒地响镈钲。尽美兼韶濩，威德总咸英。寥亮凫钟彻，飘扬翟羽轻。小臣属千载，时幸预簪缨。行欣负苍璧，衢坛听九成。"① 诗中既然特别强调"《浮云》成武曲，《白雪》作歌名"，就说明在何妥以前的相当长的一段时间里，《白雪》丧失了演唱功能，以致世人都忘了它曾是一首歌曲。隋人的贡献在于从文献中发现《白雪》可以合歌的事实，并由官方的乐府机构肯定了这个事实，使《白雪》所蒙受的多年"沉冤"得以"昭雪"，为其在唐代正式成为琴歌并编入乐府打下了基础。

在唐代，琴歌《白雪》得到了真正意义上的复兴：

> （显庆）二年，太常奏《白雪》琴曲。先是，上以琴中雅曲，古人歌之，近代已来，此声顿绝，虽有传习，又失宫商，令所司简乐工解琴笙者修习旧曲。至是太常上言曰："……臣今准敕，依于琴中旧曲，定其宫商，然后教习，并合于歌。辄以御制《雪诗》为《白雪》歌辞。又按古今乐府，奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。辄取侍臣等奉《和雪诗》以为送声，各十六节，今悉教讫，并皆谐韵。"上善之，乃付太常，编于乐府。六年二月，太常丞吕才造琴歌《白雪》等曲，上制歌辞十六首，编入乐府。②

以上材料清晰地展现了唐人在《白雪》继承发展史上所做出的贡献：首先，他们证明了琴曲《白雪》和琴歌《白雪》存在继承关系；其次，他们指出自宋玉到唐，《白雪》是沿着"琴歌→琴曲→琴歌"这一轨迹演变的；再次，唐人将《白雪》琴曲进行改编，并通过"选诗入乐""因声度词"的方式重新加入歌辞，并写有送声，编入乐府，使之成为一首完整的琴歌，由此开启了一阵为《白雪》配辞的高潮；最后，唐人作《白雪》正曲和送声各十六节，以"君唱臣和"的形式相和演唱，使《白雪》由古代可以"援琴而歌"的小曲变为一支颇具形制规模的大曲。在热爱胡乐，清

① 李昉：《文苑英华》卷二百一十二，明刻本。

② 刘昫等：《旧唐书》卷二十八，中华书局，1975，第1046~1047页。

乐流丧的唐代，这首《白雪》琴歌却一直完整保留着：

> 大唐武太后之时犹六十三曲，今其辞存者有《白雪》《公莫》《巴渝》《明君》《明之君》《铎舞》《白鸠》《白纻》《子夜》《吴声四时歌》《前溪》《阿子欢》《闻团扇》《懊侬》《长史变》《督护歌》《读曲歌》《乌夜啼》《石城》《莫愁》《襄阳》《栖乌夜飞》《估客》《杨叛》《雅歌》《骁壶》《常林欢》《三洲采桑》《春江花月夜》《玉树后庭花》《堂堂》《泛龙舟》等共三十二曲……自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者唯《明君》《杨叛》《骁壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》等八曲。[①]

隋唐时期不但是《白雪》重新焕发生机的时期，也是其曲调风格发生重大转变的时期。清戴长庚《律话》记录了这样一句话："《白雪歌》其谱尚存乎？君臣唱和之诗，斯必太平声调矣。"[②]《白雪》既然经过宫廷乐府机构的改编，成为乐府中君臣唱和的典范，想必乐曲风格中和雅正，可以彰显太平之音。从清代人的猜测中，唐乐府《白雪》的音乐风格已不复曾经的悲壮激烈。《琴集》曰："《白雪》，商调曲。"论声音之悲，清商不如清角，《白雪》由先秦时"清角调"变为"商调"，说明此时其悲壮凄凉色彩已大大减轻。明代朱权《神奇秘谱》是现存最早辑录《白雪》谱的琴书，其列《白雪》为商调，并在解题中称"《白雪》取凛然清洁，雪竹琳琅之音"。可见至明代，《白雪》反而多了几许清新空灵的意味。

那么，唐代《白雪》的曲调风格到底是什么样的呢？唐高宗时君臣唱和的《白雪歌》虽已失传，但既是《雪诗》，主题应为咏雪，想必音乐风格不会过于激烈。皎然在《五言奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹白雪》中描绘了听弹《白雪》的主观感受，可以证实前文的猜测："散从天上至，集向琼台飞。弦上凝飒飒，虚中想霏霏。通幽鬼神骇，合道精鉴稀。变态风更入，含情月初归。"[③] 诗人听到《白雪》琴歌，就不由得联想到漫天飞雪的情景，尽管仍有几分寒意，却平添一种不染尘埃的优美空灵，而且乐

---

① 杜佑：《通典》卷一百四十六乐六"清乐"条，中华书局，1988，第3716、3717页。

② 戴长庚：《律话》下卷"有词无词说"条，清道光十三年吾爱书屋刻本。

③ 皎然：《昼上人集》卷一，四部丛刊景宋钞本。

声仿佛能通鬼神，颇有奇气。可以说，唐代《白雪》的音乐风格介于汉魏六朝和明代之间，它削弱了汉魏的悲凉之气，渐趋平和，并逐渐向明代的清新秀丽发展。另外，《白雪》在唐代常用来表现飞雪的意境，这在前代也是较为少见的。

## 二 《白雪》的表演情况

表演情况是乐府诗音乐形态的重要部分，它包括表演者（尤其是歌者、舞者、作者等）、表演方式（是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等）、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等多个方面。[①] 现从“表演器乐”“表演者”和“表演方式”三个角度考查《白雪》在中国古代的表演状况。

### （一）表演器乐

《白雪》作为中国古代一首著名乐曲，受到人们的极大重视，现今仍有古琴曲、琵琶曲流传。《白雪》歌曲也屡经改编，伴奏乐器由单一的古琴变为多种多样，文献中主要记载了以下几种：

**1. 琴**

作为琴曲歌辞，《白雪》的演奏乐器以古琴为主。宋玉以后，由于歌辞失传，《白雪》曾一度被作为一首高雅的琴曲为世人所演奏。嵇康《琴赋》云：“乃理正声，奏妙曲，扬《白雪》，发《清角》。”[②] 鲍照诗《玩月城西门廨中》也有“蜀琴抽《白雪》”的句子。至唐代，文人纷纷选诗配乐或由乐定词，使《白雪》曲重新合歌，因此除器乐演奏外，古琴还常常为歌者演唱《白雪》伴奏。唐人释法琳《品藻众书篇》云：“野老乃抚汲郡之鸣琴，动苏门之鼓吹，因歌《白雪》之曲，乍咏《青山》之篇”[③]，就是古琴为《白雪》伴奏的明证。

**2. 筝**

作为中国古代最重要的弹拨乐器之一，筝以其宽广的音域、清亮的音色，充分诠释了《白雪》的丰富内涵。晋贾彬有《筝赋》曰：“锺子授

① 吴相洲：《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》，《文学遗产》2011年第6期。

② 萧统：《文选》卷十八，上海古籍出版社，1986，第835页。

③ 释法琳：《辩正论》卷七，大正新修大藏经本。

筝，伯牙同节，唱《葛天》之高韵，赞《幽兰》与《白雪》。”① 古筝本身的特点配合表演者高超的技艺，使演奏循序渐进，富于变化，“其始奏也，蹇澄疏雅，若将畅而未越；其渐成也，抑按铿锵，犹沉郁之舒彻”②，带给观众极大的听觉享受。

**3. 笛箫类**

用笛子为《白雪》歌伴奏的传统由来已久，自东汉起，笛子就有“上拟法于《韶箾》《南籥》，中取度于《白雪》《渌水》，下采制于《延露》《巴人》”③ 的说法（马融《长笛赋》），笛乐演奏要取《白雪》《渌水》两首雅曲的法度，也就是说，《白雪》在那时已成为长笛的标准曲。到了唐代，由笛子为《白雪》伴奏的现象变得极为普遍，由白居易《杨柳枝词》中“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹”，翁绶《折杨柳》中“台上少年吹《白雪》，楼中思妇敛青蛾”的句子，足以想见彼时盛景。中唐以后，用笛子等管乐器为《白雪》歌曲伴奏被作为传统得以保留，唐代方干有诗“青云旧路归仙掖，《白雪》新词入圣聪。弦管未知银烛晓，旌旗已待锦帆风”④，宋代黄裳有诗“花街山院青春醉，玉管云笺《白雪》歌”⑤，可见无论处于江湖之远还是庙堂之高，都有悠悠笛声伴随《白雪》歌声直到天明。到了清代，这种现象仍然存在，而且规模有所扩大。郑熙绩《将进酒》云：“吹龙笛，击鼍鼓，白雪歌。”⑥ 说明当时表演《白雪》不但要用雕饰精美的笛子，还出现了鼍鼓这样的打击乐器，从语境上讲，不太可能是单独演奏，应该是具有一定规模的集体表演。

**4. 笳**

笳是我国古代北方少数民族使用的管乐器，外形与笛类似，以其音色凄怆、富于穿透力而深受汉族音乐家欢迎。许多中原古曲因此被改编为胡笳曲，《白雪》也在其中之列。晋夏侯湛有《夜听笳赋》一篇，其中就有用笳演奏《白雪》的记录：“披《凉州》之妙参，制《飞龙》之奇引，垂《幽兰》之游响，来《楚妃》之绝叹，放《鹍鸡》之弄音，散《白雪》之

① 欧阳询：《艺文类聚》卷四十四乐部四，清文渊阁四库全书本。

② 欧阳询：《艺文类聚》卷四十四乐部四“筝”条，清文渊阁四库全书本。

③ 萧统：《文选》卷十七，上海古籍出版社，1986，第807页。

④ 方干：《送睦州侯郎中赴阙》，李昉：《文苑英华》卷二百八十，明刻本。

⑤ 黄裳：《寄梅承事》，《演山集》卷七，清钞本。

⑥ 郑熙绩：《含英阁诗草》，清康熙含英阁刻本。

清变。”[①] 唐代胡乐大兴，胡笳也大受追捧，即使是为达到“去兹郑卫声，雅音方可悦”[②] 的一代帝王，也不免选用胡笳这种外来乐器来演奏《白雪》古曲，并留下“鸣笳临乐馆，眺听欢芳节，急管韵朱弦，清歌凝《白雪》”[③] 的诗句（李世民《帝京篇》）。

## （二）表演者与表演方式

按表演人员的身份划分，《白雪》的表演者主要有文人、艺人和其他三类。

**1. 文人**

琴乐琴歌与中国古代文人艺术文化生活密切相关，《礼记·曲礼》有“士无故不彻琴瑟”之说，《荀子·乐论》也有“君子以钟鼓道志，以琴瑟乐心”的论述。古琴音色纯净、悠远、回音不绝，令人有超尘脱俗之感。对于文人来说，琴乐无疑是他们精神上的一方山林，为他们提供了一个逃遁俗世的安心之所，也是他们宣泄忧愤、疏导情志的有效途径。因此，中国古代文人都乐于在琴声中寻找精神的慰藉和解脱。《白雪》作为著名雅曲，自然受到文人青睐，故文献中多有文人弹唱《白雪》的记载，且多出现于固定场合。

首先，在独处或与一二至交相聚时，小规模地表演《白雪》，是文人最常见的表演方式。《白雪》“曲高和寡”的典故对文人影响巨大，一方面，它迎合了一些不得志文人孤芳自赏的心理，使他们常常通过吟咏《白雪》来抒发孤高和遁世的情志；另一方面，正因为能和《白雪》者少之又少，才更显得知音的可贵，故古代文人屡屡借《白雪》表达对朋友的珍惜，特别是在与朋友分别之际，更是常要设宴演唱《白雪》。因此，琴歌《白雪》常常在山林隐居之处，友人送别之时，于二三文人之间悄然响起，表演地点常在室外，表演形式多为一人弹唱或清唱，没有听众或有一两名听众。

唐代才子钱起在《紫参歌》中为我们展示了一个远离尘嚣的世外桃源，身处其中的“蓬山才子怜幽性”，不由得“《白雪》《阳春》动新咏”。在这里，钱起通过所咏之曲的高雅绝俗烘托出一个遗世独立的自我形象，想必此刻更无旁人在场。相似的场景也在诗僧贯休的“风破绮霞山寺出，

① 欧阳询：《艺文类聚》，清文渊阁四库全书本。

② 曹寅、彭定求：《全唐诗》卷一，中华书局，1960，第1页。

③ 曹寅、彭定求：《全唐诗》卷一，第1页。

人歌《白雪》岛花飞”[1] 中出现，诗人在山寺霞光中对着飞花独唱《白雪》，同样是一派物我两忘的化机。同是唐代诗人，许浑在送别友人时也演唱了《白雪》，其诗有“碧云千里暮愁合，《白雪》一声春思长”之句。[2] 分开之际，许浑并未执手道别，而是通过演唱一曲《白雪》表现两人心意相通，并用这种惺惺相惜的感情安慰了离人的愁绪。除此之外，宋代李新有诗“高歌闻《白雪》，美味熟醍醐。解印悬虚橐，鸣鞭指上都。倚楼怀旧德，目远认平芜”[3]，汪莘有词“想见登山临水处，醉把茱萸纍礲，唱《白雪》《阳春》新作”[4]，这些都是文人们与友人饯别时或是已经分别后演唱《白雪》的实例。

其次，《白雪》的表演经常出现在文人集会中。在这种场合里，表演者和听众众多，表演规模相比前一种情况较大。唐欧阳询《艺文类聚》卷六十二居处部二“殿”条云：“又有教坊讲肆，才士布列，新诗变声，曲调殊别，吟清商之激哇，发角徵与《白雪》。音感灵以动物，起世俗以独绝。”李骞《释情赋》也详细描述了在文人集会时《白雪》等琴曲的表演盛况：“张广幕，布长筵，酌浊酒，割芳鲜。起《白雪》于促柱，奉《绿水》于危弦，赋《湛露》而不已，歌《骊驹》而未旋。”[5] 可见，当时参与表演的文人很多，也不止演奏了《白雪》一首歌曲。

**2. 艺人**

表演《白雪》的艺人分为乐工和歌伎两种，他们的表演一般在室内进行。与文人歌唱《白雪》抒发情志不同，艺人的表演大多以娱乐观众为目的。

汉代是我国历史上歌舞表演最繁荣的时期之一，早在那时就有乐工表演《白雪》的记载。王粲《七释·八首》云：“于是白日西移，转即闲堂，号钟绢瑟，列乎洞房。管箫繁会，杂以笙簧。夔、牙之师，呈能极方，奏《白雪》之高均，弄幽徵与反商，声流畅以清哇，时忼慨而激扬。虞公含咏，陈惠清微，新声变词，惨凄增悲。听者动容，梁尘为飞，此音乐之至也。”[6] 由以上文字可以看出，这次表演规模颇大，演员众多，且水平高

---

① 贯休：《钓罾潭》，《禅月集》禅月集卷二十四，四部丛刊景宋钞本。

② 许浑：《和浙西从事刘三复送僧南归》，《丁卯集笺注》卷七七言律，清乾隆二十一年许锺德等刻本。

③ 李新：《送万俟持正三首（其三）》，《跨鳌集》卷一，清文渊阁四库全书本。

④ 汪莘：《乳燕飞·寄刘阆风祭酒》，《方壶存稿》卷四，清文渊阁四库全书本。

⑤ 《全上古三代秦汉三国六朝文》，民国十九年景清光绪二十年黄冈王氏刻本。

⑥ 王粲：《七释八首》，许敬宗：《文馆词林》卷四百一十四七四，民国适园丛书本。

妙，直追夔、牙、虞公，涉及的器乐也多种多样，如同现在的音乐会一般，给听者以极大的精神愉悦。

相较于著名乐师，歌伎演唱《白雪》的情况更为多见。歌伎的表演场所多集中在宴席上，有时是一名歌伎的单独表演，有时是多名歌伎集体表演，表演时或配有舞蹈。根据宴席规模，观众人数自一人至十余人不等，他们大多是亲友关系。现存的许多诗歌记载了这些场面：唐代卢延让《冬夜宴柳驸马陟宅得“更”字》曰：“兰堂夜宴在秦城，座下荷衣倍觉荣。金鼎烹炮过百味，铜壶刻漏转三更。红妆伎出催添烛，白雪歌迟待暖笙。犹自何郎欢不足，桂花未识玉蜂倾。”[①] 红妆歌伎夜宴时演唱《白雪》，清音袅袅，烛光摇曳，当真是酒不醉人人自醉。宋代诗人汪元量也在《歌伎许冬冬携酒郊外小集》一诗中直接描写道：“益州歌伎许冬冬，客里相逢似燕鸿。醉拥蜀琴抽《白雪》，舞回班扇割西风。”[②] 诗人在外地结识了一位名叫许冬冬的歌伎，许能歌善舞，在郊游中独奏《白雪》琴曲为诗人饮酒助兴，此时观众可能只有诗人一人，也可能还有其他朋友在场。因为歌伎较之乐师具有更加姣好的外形，因此，观众在欣赏歌伎演唱时，关注点就不仅仅在歌曲本身之美，也在歌伎美丽的容貌上。就算是《白雪》这样曲高和寡的歌曲，也暂时失去了“高雅”意义，变成了纯粹的感官享受。从诗句“遍请玉容歌《白雪》，高烧红蜡照朱衣”（方干《陪李郎中夜宴》）、“座征《白雪》歌喉润，板按朱唇笑语温”[③]（程之鵕《上巳后招集同人泛舟南庄和季吟四韵二首其一》）、“也有绛唇歌《白雪》，更怜红袖夺金觥”（韦谷《边上逢薛秀才话旧》）中，我们都能感受到视觉与听觉的双重刺激。

**3. 其他**

除文人为自娱、艺人为娱人而表演《白雪》以外，《白雪》还有更为广泛的表演群体。“台上少年吹《白雪》，楼中思妇敛青蛾”（翁绶《折杨柳》）、“《六么》《水调》家家唱，《白雪》《梅花》处处吹”（白居易《杨柳枝》）。最晚从唐代起，《白雪》就已经走出“曲高和寡”的时代，在民间广泛传播，成为一首雅俗共赏的歌曲。上述诗句表明，《白雪》的表演者至少包括普通地主和平民。

---

① 卢延让：《冬夜宴柳驸马陟宅得“更”字》，五代何光远：《鉴诫录》卷八“屈名儒”条，清知不足斋丛书本。

② 汪元量：《水云集》，清武林往哲遗著本。

③ 程之鵕：《练江诗钞》卷七，清乾隆十八年王鸣刻本。

除上述表演方式外，《白雪》的表演还有一些独特之处。

首先，《白雪》常常采用相和演唱的形式。琴歌素来与相和歌唱关系密切。善于表现相和问答也是古琴的演奏特点之一。在弹奏乐曲时，右手弹拨琴弦，可发出浑厚中正的散音，左手手指在琴弦上吟猱绰注，可滑出韵味悠长的按音，散按相和，便如同两个声音互相问答，是古琴乐中最简单的相和方式。被称为“十大古琴曲”之一的《渔樵问答》便是琴音相和的好例，其“曲中有多种成双的曲调，或前后用同音曲调连接，或重复，或模仿，长长短短、疏密交错”[①]，将渔父和樵夫的相和对答表现得丰富多样。就《白雪》这一曲调来说，其相和而唱的历史颇为悠久，而且不同的表演阶层有着不同的相和方式。现存资料显示，《白雪》相和而歌的传统最早出自民间，时间不晚于宋玉对答：“其为《阳春》《白雪》，国中属而和者数十人而已。”这里的“相和”，指的是“人声”与“人声”的相和，郢中客一人演唱，多人以歌来和。演唱者明显没有经过组织，而是完全自发自由地参与，演唱地点大抵也是街头巷陌。由强调“引商刻羽，杂以流徵”可以看出，“和”的重点在于曲调的把握，而非歌辞意义。因此，和者只需有灵敏的耳朵和嘹亮的好嗓子即可，不必深入理解歌辞，这也符合普通民众的文化水平。在曲调上，“和”与“唱”必定具有关联性，“和”的旋律、音高应该以“唱”为基准。因此宋玉才会有“其曲弥高者，其和弥寡”的感叹。

出现在士人阶层的相和形式以“人声”与“琴乐”相和为主。从宋玉“臣复援琴而鼓之，为《秋竹积雪》之曲，主人之女又为臣歌曰”，和司马相如“臣遂抚琴，为《幽兰白雪》之曲，女乃歌曰”的句子可以看出，男子弹琴与女子歌唱并不是同时进行的，而是琴声在前，人声在后，以人声和琴声。琴曲是既定的，人声演唱却往往带有即兴抒写胸臆的意味。然而，这并不代表人声可以毫无限制地自由演唱，由宋玉和司马相如笔下内容及形式都相类的歌辞来看，歌唱必须表现出和琴曲的关联性，即演唱的歌辞内容必须与琴曲的意境相关，演唱的旋律必须与琴曲一致。这就给和者相当大的难度，他们不但要熟知琴曲，还要具备一定的文化底蕴，以便在短时间内编出既合乎曲境又合乎心境的歌辞。

后代又出现了人声与打击乐器相和的演唱方式，如宋欧阳修：“醉来

---

① 王震亚：《古琴曲分析》，中央音乐学院出版社，2005，第61页。

击剑歌《白雪》，闲愁万斛俱消磨。”[①] 元郑东：“醉歌《白雪》谁能和，击碎筵中玉唾壶。”[②] 为增强抒情效果，很多士人在宴会上使用随手可得的物品作为打击乐器（如长剑和玉唾壶），为《白雪》打节拍，同一人边唱边打。这种由一人完成的人声与打击乐相和的即兴表演有深远历史，庄子妻死，庄子箕踞鼓盆而歌，李斯《谏逐客令》也记录了秦国民间“击瓮叩缶、弹筝搏髀而歌呼呜呜快耳”的音乐传统。由于打击乐器的特殊性，其与歌唱相和时不必考虑旋律，仅仅把握节奏即可，表演难度低于人琴相和。即使没有正规乐器，亦可用手边的盆、瓮甚至唾壶代替，这使得表演的成本降低，无须刻意准备，因而更适合即兴表演。当然，也有一些不属于即兴表演的情况，元张可久《清江引·题情》就绘声绘色地描述了这样一幅情景：“描金翠钿侵鬓贴，满口儿喷兰麝，檀板撒红牙，皓齿歌《白雪》，定不定百般娇又怯。”[③] 此处，表演者变为含情脉脉的女子，打击乐器变为专门打节拍用的红牙板，从女子的妆容打扮来看，表演必定经过精心准备，而非临场发挥，表演效果和上述几例相较，又是另一番妩媚风情。

《白雪》在唐高宗时被编入乐府后，有了在宫廷大规模表演的机会，其表演方式也是相和而歌。显庆二年（657），吕才依琴中旧曲，校定《白雪》宫商，使其可合于歌，将唐高宗御制《雪诗》选为《白雪》歌辞，又言“奏正曲之后，皆别有送声，君唱臣和，事彰前史。今取太尉长孙无忌、仆射于志宁、侍中许敬宗等《奉和雪诗》以为送声，合十六节，今悉教讫，并皆合韵”（《全唐文》卷一百六十），并编入乐府。这里的相和包含两层含义：第一，吕才根据清商乐传统，以群臣《奉和雪诗》与唐高宗《雪诗》相和；第二，将《白雪歌》与器乐伴奏相和。从“并皆合韵”等语可知，声乐与器乐采用了正文对音的方式，这就比宋玉、司马相如时的相和进了一大步。唐代新造的《白雪》正曲及送声各16节，体制较为庞大，可以想见其表演场面之盛。隋代清乐表演有器乐15种，乐工25人：“其乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝、节鼓、笙、笛、

---

① 欧阳澈：《醉中食鲙歌》，《欧阳修撰集》卷四《飘然集》上，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。

② 郑东：《送郭彦昭归吴中》，《草堂雅集》卷七，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。

③ 杨朝英：《朝野新声太平乐府》卷二小令二，四部丛刊景元本。

箫、篪、埙等十五种，为一部。工二十五人。"[①] 现存史料没有发现唐代宫廷表演《白雪》的记载，元代诗人陈孚于官翰林时记录了元代宫廷表演《白雪》的盛大情景，我们或许可以从中一窥端倪：

> 三十六簴列两序，黄钟大镛伻在悬。敲宫扣羽韵杂沓，泠泠间□□□弦。紫衣乐使总干立，翠衫回电风翩翩。《白雪》一声度霄汉，宛如戛玉声琅然。曲声未已笙箫急，满空嘹亮清而圆。又如疏松乱石内，崖冰迸落千丈泉。[②]

另外，《白雪》歌曲表演时有时会配有舞蹈。宋代陈善《扪虱新话》上集卷一"诗之雅颂即今之琴操"条曰："舜《南风》歌、楚《白雪》辞本合歌舞，汉帝《大风歌》、项羽《垓下歌》亦入琴曲。"[③] 可见《白雪》自宋玉时期以来，从理论上就是可以配舞的。在历代文学作品中，也常常出现"白雪舞"，如"尘绕梁飞歌《白雪》，袜凌波去舞回风"（宋孙觌《何倅利见许出侍儿袭明用前韵赋诗再和（其二）》）、"狂客浩歌翻《白雪》，艳姬醉舞转红裙"（宋孔武仲《介之会徐氏家饮薄暮不归为诗招之》）[④] 等。这些作品表明，在表演《白雪》时，有专门负责歌唱的歌者，另有一名舞女伴舞。一些作品还对《白雪》之舞做出了细致描写。晋孙楚《韩王台赋》曰："优倡角乌乌之声，蛾眉戏《白雪》之舞，纷淫衍以低仰，翳修袖而容与。"[⑤] 从中可以看出，当时舞女身着长袖的服装，舞姿舒展、柔缓，给人以悠然自得之感，但无法从文中判断舞蹈规模。另有唐储光羲《夜观妓》一诗，诗云："《白雪》宜新舞，清宵召楚妃。娇童携锦荐，侍女整罗衣。花映垂鬟转，香迎步履飞。徐徐敛长袖，双烛送将归。"可知唐代舞女表演《白雪》舞时梳有垂鬟，佩戴花饰，仍然保留着长袖服装，而且敛袖"徐徐"，和晋代舒缓的舞蹈风格变化不大。同时，我们也能从字里行间推测出这是一场独舞表演。相较而言，群舞则并不多见，王

① 魏徵：《隋书》卷十五，中华书局，1973，第377～378页。

② 元陈孚：《辛卯天寿圣节，孚应制草前行乐章曰〈至圣至明〉之曲，乐令张温以弦管至翰苑调集之。壬辰元会，亦孚撰进曰〈金阶万岁声〉，敬纪以诗》，《陈刚中诗集》玉堂稿，明钞本。

③ 陈善：《扪虱新话》上集卷一，民国校刻儒学警悟本。

④ 王遽：《清江三孔集》卷十，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本。

⑤ 陈元龙：《历代赋汇》卷一百七览古，清文渊阁四库全书本。

勃《七夕赋》“荆艳齐升，燕佳并出。金声玉韵，蕙心兰质。珠栊绮槛北风台，绣户雕窗南向开。响曳红云歌面近，香随《白雪》舞腰来。掩清琴而独进，凌绛树而轻回”① 可算一例，表演中佳丽众多，歌舞器乐兼备。

综合上述多条材料可知，《白雪》歌唱与舞蹈者不是同一人，舞者表演时穿长袖服装，佩有花饰，动作舒展，节奏徐缓，舞蹈规模一般不大，以独舞为主。

光阴荏苒，古人的歌吹多已湮没不闻，但《白雪》作为中华民族一个有代表性的文化符号，依然在中国人心间生生不息、代代流传。

① 王勃：《王勃集》，岳麓书社，2001，第5页。

# 小议《蒿里》的流传和演变

张美娜（北京，首都师范大学文学院，100089）

**摘　要：**《蒿里》在汉代被定性为挽歌，应用在“士大夫庶人”的葬礼上，后每个朝代都有同题创作，除郭茂倩《乐府诗集》收录的4首《蒿里》诗外，笔者又搜集到45首，共计49首。本文拟从创作情况和音乐演奏两大方面来考察《蒿里》诗在汉代以后的发展、演变情况。

**关键词：**《蒿里》　流传　音乐　等级性

**作者简介：**张美娜，女，1990年3月生，河北廊坊人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业2014级硕士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

古代重视丧葬礼仪，在丧葬仪式的发展过程中逐步有了唱“挽歌”这一形式，汉武帝时期，古辞《蒿里》经过李延年的加工改造，被正式定性为挽歌，在“士大夫庶人”的葬礼上演唱。郭茂倩在《乐府诗集》中共收录了4首《蒿里》诗，分别是古辞《蒿里》和曹操、鲍照以及唐代僧人贯休的《蒿里》[①]。通过检索，笔者发现在古辞之后，历经魏晋南北朝、唐、宋、元、明、清，每个朝代都有《蒿里》诗的同题创作，数量远远超过了《乐府诗集》所收录的4首。目前，除了郭茂倩收录的4首，笔者又搜集到45首《蒿里》诗。本文拟结合这49首《蒿里》诗来分析《蒿里》在汉代以后流传和演变的情况。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，2014。

# 一 创作情况

## （一）古辞传统的延续

古辞在汉代被定性为挽歌，在“士大夫庶人”的葬礼上演唱，古辞以其表现的对死亡的思考，对生命不可把握的无奈等意蕴引起了历代作家的兴趣，从魏晋一直发展到明清，历朝几乎都有《蒿里》诗的同题创作，后世的这些《蒿里》诗从挽歌的用途、性质或句式等不同方面，延续着古辞的传统。

首先，用途的延续。作为挽歌，古辞是在葬礼上演唱的，并且送挽的对象是“士大夫庶人”这一特定的群体。后世的《蒿里》诗中可以确定为挽诗的有五首，且这五首诗都有明确的哀挽对象。一是宋代诗人林光朝的《哭伯兄鹊山处士蒿里曲》三首，从题目中可以看出此组诗的写作目的：哀悼其伯兄鹊山处士；一首是清代王夫之的《蒿里》诗，其在《管大兄弓伯挽歌二首序》中提到，“故凡此者，不足以哀，不足以哀，则亡用其挽，聊绍古《薤露》《蒿里》各一章，以娱兄于漠漠焉耳。”[①] 此诗是王夫之为管嗣箕所作的挽诗，与林光朝《蒿里》诗不同的是，其摆脱了挽诗本应带有的哀伤色彩，而“鼓毋怒，笛毋悲”，“黄泉之人应拍手”；一首是清代诗人徐骏的《蒿里曲》，诗下有序，“邓尉山中，十年前有裴氏坟，甚轩厂，忽闻金尽，将发圹移，突以赡穷岁道路，伤之，为作《蒿里曲》，吊彼墓下人，且谓送终宜俭，侈僭者易销亡也”，裴氏于十年前去世，“吊彼墓下人”是此诗的写作目的之一。

其次，风格的延续。可能没有证据说明一部分《蒿里》诗曾经在葬礼上演唱，或者也没有在诗中表明有哀挽的对象，但是挽歌的性质依旧影响着这些诗歌的创作风格。例如一些《蒿里》诗描写了坟场周围的环境或者对死后的想象。如描写坟场周围环境的诗句，刘基诗“涧草萋萋泉汩汩，紫兰香老棠梨发。山中无人松柏寒，卧听狐狸啸明月”“白杨树头风恻恻，寡乌悲啼山月黑”，明代邢昉“古树白杨道，冢墓何磊磊”，清代吴俊“磊

---

① 王夫之：《姜斋诗集》，船山全书编辑委员会编《船山全书》第15册，岳麓书社，2011，第325页。

磊山下松，落落松间月。下有百年墓，荒荒薇与蕨”等等。还有一些对死后情境展开无尽想象的《蒿里》诗，如鲍照“结我幽山驾，去此满堂亲。虚荣遗剑佩，美貌戢衣巾。斗酒安可酌，尺书谁复陈”，明代高启“一作泉下客，长违室中亲。昔兴每待旦，今卧焉知晨？敛衣已成灰，含贝仍作尘。家门谅不远，欲归竟何因？平生所爱物，娱玩由他人”，明代何白“狐穴我垣，牛穿我屋。白日丽天，不为我烛。麦饭满盂，不充我腹”，清代陈廷敬诗“言驾幽山去，亲戚相攀追。遗君旧剑佩，卷君旧罗帏。清酒安可酌，余阁空盈卮。狐兔夜深语，宾朋四散归”等。

再次，形式、主题的延续。古辞的内容是“蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰”，后世尤其是明清时期有几首诗歌都是对古辞的仿作，这些诗歌内容简短，用词也与古辞相仿，如明代释函可的“蒿里谁家地，日夕悲风起。命尽五更头，不到五更尾。狐狸招手人不知，脚下黄泉尺有咫”“伤心蒿里谁家地，魂魄自智骨自愚。亦知一死不可谢，此际何必多踟蹰”等，用词与古辞相似。古辞表现了死亡的不可避免以及在死亡面前的无能为力，后世很多《蒿里》诗都流露了同样的感情，如“同尽无贵贱，殊愿有穷伸”“丧车辚辚入秋草，丘垅年年无旧道”“为问此中何所有，圣贤奸宄相比偶。为问此中何所见，红颜白发各对面。人生自古皆如此，何事营营不知止”等。另外，后世几乎所有《蒿里》诗在叙述、写景或抒情方面都会涉及挽歌关乎生死的这一特点，如曹操用《蒿里》来写汉末的现实，写“万姓以死亡”“生民百遗一”，马臻认为人生短暂、世事无常，要及时行乐，等等。

总之，后世作家的同题创作从不同的方面继承了古辞的传统，说明古辞虽然简短，但田横事件的影响、诗歌对生命的思考和对死亡的无奈以及挽歌关乎生死的性质使这一诗题饱含情感，这是乐府传统的延续，也是这一诗题的魅力所在。

### （二）曹操叙事咏史、描写现实的传统

魏武帝曹操作有一首《蒿里》，以古题写新意，描写社会现实，用这一诗题来描写汉末军阀混战给百姓和普通士兵带来的巨大灾难，并对这一现象做了深刻的批判。此后的一些诗人受曹操的影响，也多用这一诗题来叙事咏史、描写现实。

清代孙枝蔚的《蒿里曲》：“此曹有母复有妻，谁令抛置古城东，肢骸

杂乱相撑拄。知汝或为雌与雄，或为壮士或老翁。”吴骐的《蒿里》更是直接模仿曹操，“黔南有劲将，自称为汉兵。初期出沅湘，沿江指金陵”，慨叹黔南劲将“不为众所容”“身名亦俱沦”的史实，在遣词用字上明显模仿曹操。夏之盛和曹德馨的《蒿里曲》表达了对当时葬礼的不满，夏之盛说“古者丧祭各有礼，今人越礼目亲始”“挽郎卓午尚未来，万人夹道睽睽看”，写当时的丧祭不合礼仪；曹德馨在诗中提到“妙选笙歌耀旗帜，忍借亲丧作儿戏。灵輀峩峩游市廛，向晨发引晡未至”，描写在葬礼上歌舞载道，把亲人的葬礼当作儿戏这一现实。这些诗继承了曹操《蒿里》诗的传统，描写现实，评判现实。

## （三）鲍照抒发个人情感的传统

鲍照用《蒿里》这一诗题来抒发个人情怀，慨叹人生苦短，死亡无法避免，而生前的壮志也终随死亡而逐渐沦于幽冥。曹操在《蒿里》诗中表现出了对当时社会现实的愤懑和对普通士兵、百姓的悲悯，带有个人的感情色彩，但是作为一个政治家和一代帝王的特殊身份，他在《蒿里》诗中的情感视角迥异于其他普通文人，不易被模仿。所以后世的《蒿里》诗更多地继承了鲍照《蒿里》诗的传统，用来抒写普通人的情怀。如元代诗人马臻的《代蒿里行》“君知生死徒离忧，我知生死真浮休。春风自来还自去，野花空笑山头路”，表现的是对死亡的淡然；明代胡奎的《蒿里曲》“石家美人双翠娥，尊前妙舞扬清歌。一朝艳骨化黄土，富贵浮云可奈何”，抒发伴随着死亡，生前的欢乐、富贵都化为虚无的感慨；明代邢昉的《蒿里行》“前人已没续后人，后人已没前人陈。东风岁岁吹芳草，蒿里千年不复春”，慨叹死亡无法避免等。

49 首《蒿里》诗中，仅有六首可以断定为挽诗，其他大部分诗作走上了叙事、抒情的道路。究其原因，笔者认为有以下三点：其一，其他挽歌题名的出现。《乐府诗集》中记载“‘梁甫’，山名，在泰山下。《梁甫吟》，盖言人死葬此山，亦葬歌也。又有《泰山梁甫吟行》，与此颇同”。[①] 又“《泰山吟》，言人死精魄归于泰山，亦《薤露》《蒿里》之类也”[②]。又“《北邙行》，言人死葬北邙，与《梁甫吟》《泰山吟》《蒿里行》同意”[③]。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十一，第 605～606 页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十一，第 605 页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷九十四，第 1323 页。

《泰山吟》《梁甫吟》《泰山梁甫吟》《北邙行》等是与《薤露》《蒿里》性质相同的送葬挽歌，此外《薤露》《蒿里》之后，缪袭开始直接以“挽诗”作为题名，此后陆机也作有《挽歌诗》《王侯挽歌辞》《庶人挽歌诗》等，这些挽歌题名的出现，给文人创作挽诗提供了更多的选择空间。其二，作为拟挽诗，《蒿里》已经不适应时代的发展，“《虞殡》《绋讴》今亡其辞，《蒿里》《薤露》之辞俱存其意。大抵以哀人生之无常，死者之不可作而已，然非专指其人而哀之也”[①]。后世大部分拟挽诗都在题目中明确标明哀悼的对象，如岑参《杜公挽歌》、王安石《王逢原挽辞》、韩淲《竹院晁学士挽诗》、何景明《秦翁挽章》、钱谦益《田进士父挽诗》等等，“蒿里”这一宽泛的诗题已经无法满足文人哀悼某一特定人物的需求。其三，曹操以古题写新意，用《蒿里》这一诗题来描写汉末战乱的事实，鲍照借其来抒发个人的情怀，自此开启了后世文人用《蒿里》叙事、抒情的先河。

总之，古辞《蒿里》最初在民间流传，被汉代的乐官搜集，经过李延年的加工、改造正式成为丧葬挽歌，在葬礼上演唱。随着时代的变迁，由于种种原因，《蒿里》这一诗题逐渐失去了其作为挽歌的实用价值。但其关乎生死的挽歌性质和对死亡的无奈慨叹引起了后世文人的兴趣，历代文人喜用这一关乎生死的诗题来哀悼亡者、反思生者并借生死问题来抒发个人感情，发表对当时社会现实的看法。

## 二 音乐演奏

### （一）音乐演奏情况

关于《蒿里》的音乐演奏情况，相关文献记载可谓凤毛麟角，但是仍然可以通过零星的历史文献资料来探知一二。

**1. 古辞入乐演奏情况**

《蒿里》古辞收录在《乐府诗集·卷二十七·相和曲》中，古辞在当时肯定是入乐演唱的，《宋书·乐志》载“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，

① 徐有贞：《武功集》卷三，景印文渊阁《四库全书》第1245册，台北商务印书馆，2008，第100页。

执节者歌"[1]，另据《古今注》载"使挽柩者歌之"。"汉代挽歌的演唱，即出殡时由引柩车前行的执绋者以相和的形式演唱"[2]，"挽歌音乐一般吹箫、摇铃，或振铎而已，未闻其繁"[3]，《蒿里》在汉代送葬场面中的演唱情况无法得知，但是根据这些记载，可以想象《蒿里》是在箫、铃的伴奏声中，由执绋者演唱、众人和的方式进行演奏。

后世有一些关于《蒿里》的记载，清代唐仲冕在《岱览自叙》中写道，"其葬也，平阴、肥城两邑士民相率助庸，穿圹负土成坟。圹在山上，山至崄陗，不可炊汲。从麓至圹，诘屈四五里，圹又石椁天成，坚整无罅，斤凿所入，仅得分寸。工徒登降传餐，日夕胼胝无怨色。椁当前和开一洞穴，绀砂中满，举锸除砂，适足容棺。推棺入穴，仍以凿石，扃合如故，棺初上山，颇以攀陟为危，乃舁轝执绋者数百人齐歌《蒿里》，蜂拥蚁附，登跻如云，无少轩轾。非先公惠政，先母氏懿淑所感，曷由至此而风俗敦?"[4] 叙述其父在平阴任职期间为当地的百姓做过很多实事，而其母尽心侍奉祖母，勤俭淑德，他们的德言懿行让平阴、肥城的百姓感激不已，母亲去世后，两城的百姓自发修建坟墓，在母亲出殡的时候，数百人一起歌唱《蒿里》。这说明在清代，《蒿里》用于葬礼上演唱的实用功能并没有消失，那么这里的《蒿里》是古辞还是后人所作的新辞呢？据明代王维桢《思惠张翁挽诗序》中所说，"夫诗者，述也，触事含情不能直宣，则歌以送之。昔者田横死，其门人悲之，比及葬，为《薤露》《蒿里》二曲以送之，曰《薤露》者，言人命促迫也；曰《蒿里》者，言贤愚同一抔也，至今丧家传习之，□为挽歌，历千百祀未之有易也。"[5] 王维桢说"《薤露》《蒿里》二曲……至今丧家传习……历千百祀未之有易"，他是明代人，说明古辞在明代仍旧应用在丧葬场合，从古辞到明代有上千年的历史，可以推知到清代，应该也不会有太大变化。所以唐仲冕所说的数百人歌唱的《蒿里》应该就是古辞，并且歌辞和曲调的变化应该不会很大。

另外，民国丁仪《诗学渊源》记载，"今滇中丧歌，犹是《蒿里》，

---

① 沈约：《宋书》卷二十一，中华书局，2003，第603页。

② 王莉：《汉乐府挽歌歌辞考论》，《安徽大学学报》2009年第6期。

③ 任半塘：《唐声诗》，上海古籍出版社，1982，第421页。

④ 唐仲冕：《岱览》卷三十二，山东文献集成编纂委员会编《山东文献集成》第二辑，山东大学出版社，2007，第603页。

⑤ 王维桢：《槐野先生存笥稿》卷二，沈云龙选辑《明人文集丛刊》第一期，文海出版社，1970，第144页。

但非故词，而卒句必唱曰‘蒿里夷’。‘蒿里夷’即‘兮’字，以方音异耳”[①]。在滇中地区至今还流传着在葬礼上演唱《蒿里》的传统，从其性质以及流传的长度和广度来看，后世演唱的《蒿里》歌或许古辞，或许是在古辞基础上加以演变的新作品，但新辞与古辞的差别应该不会很大。

另据《夜雨秋灯录·丐癖》载，“又有自鲁来者，云近更落拓，日困卑，田院拍板摇铃，唱《蒿里曲》以度日”[②]。演唱者从“鲁”来，此处的《蒿里曲》也很有可能是古辞或者是在古辞基础上演变的新辞。说明古辞《蒿里》可能脱离了仅在葬礼上演唱的范围，而走向人们的日常生活。

**2. 曹操《蒿里》入乐演奏情况**

《乐府诗集》标明曹操的《蒿里》是“魏乐所奏”，在三国魏时期，曹操的这首《蒿里》也是入乐演奏的。孙尚勇认为“标明‘晋乐所奏’者，可以肯定魏代未曾付诸乐奏或者西晋对魏代所奏作了很大的改造；而仅标‘魏乐所奏’者，晋代可能不入乐奏，但肯定不会完全废止，而应该有较完整的保存，否则宋文帝元嘉年间就不可能以‘《度关山》《薤露》《蒿里》《对酒》并魏武帝辞’诸曲为正声技付诸演奏，张永《元嘉正声技录》也不可能予以记录”[③]。所以曹操《蒿里》诗的曲调在晋代并没有完全废止，尚有较完整的保存。“一代有一代之乐，随着时代的发展，旧的乐谱旋律有些也不适应新的时代精神、艺术口味和消费心理，所以对旧的曲谱、曲调进行适度的改造也是难免的事。”[④]《蒿里》古辞使用的是“五七七七”的句式，而曹操的《蒿里》使用的是完整的五言，可知曹操对古辞的音乐做了改动。另据《晋书》卷二十二记载，“汉自东京大乱，绝无金石之乐，乐章亡缺，不可复知。及魏武平荆州，获汉雅乐郎河南杜夔，能识旧法，以为军谋祭酒，使创定雅乐。时又有散骑侍郎邓静、尹商训雅乐，歌师尹胡能歌宗庙郊祀之曲，舞师冯肃、服养晓知先代诸舞，夔悉总领之。远详经籍，近采故事，考会古乐，始设轩悬钟磬”[⑤]，汉代的音

---

① 丁仪：《诗学渊源》卷二，张高评主编《民国时期文学研究丛书》第一编，文听阁图书有限公司，2011，第19页。

② 宣鼎：《夜雨秋灯录续集》卷二，重庆出版社，2005，第130页。

③ 孙尚勇：《相和歌表演程式演进考论》，《文学遗产》2014年第6期。

④ 王传飞：《相和歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第198页。

⑤ 房玄龄：《晋书》卷二十二，中华书局，2003，第679页。

乐发展到魏并没有完全消亡，熟悉汉乐的杜夔入魏并对音乐进行了改造，宫廷又聚集了众多精通音乐的乐师。所以曹操的《蒿里》是在汉乐的基础上进行改造的产物，带有魏时代的色彩和曹操个人的情怀。

**3. 林光朝、王夫之和徐骏的《蒿里》演奏情况**

目前所搜集到的《蒿里》诗中，除了古辞，可以肯定为挽诗的还有林光朝的《哭伯兄鹊山处士蒿里曲》、王夫之的《蒿里》和徐骏的《蒿里曲》。

《哭伯兄鹊山处士蒿里曲》的诗序中提到“窃观之，近古葬显者则歌《薤露》，又有《蒿里》之曲，施诸闾巷，乃取鹊山号哭之声作是曲”。这是为专人所写的挽诗，其是否在鹊山处士的葬礼上演唱，相关资料很少，所以无法断定。据徐乾学《读礼通考》卷六十五载，“父祖物，故子孙为之，遍千世之能诗者为之，甚至死已数十年，犹追为之者，失古意矣，唐宋以来固有是作。然皆平日交游，有契谊之旧，有亲比之好，一旦闻其死，而哀伤之自发于言尔”①。可能此诗只是林光朝在听到鹊山处士去世的消息后，想到古人送葬时歌唱的挽歌，哀而作之。

王夫之的《蒿里》诗收录在《管大兄弓伯挽歌二首序》中，序中介绍，“有明文学管嗣箕弓伯，以今癸卯冬，卒于南岳百丈山。病乃使余有宿草而不得哭。其明年，姬六以亡托将改适，返灵筵于高节里之故居，乃申一恸”②，诗序作于甲辰，而管嗣箕卒于癸卯冬，中间有一定的间隔，所以这首《蒿里》诗不可能用在葬礼上。

徐骏的《蒿里曲》是为悼念十年前去世的裴氏而作，因“忽闻金尽，将发圹移，突以赡穷岁道路”，有感而发，并且徐骏写作此诗的主要目的是提倡薄葬，所以此诗也不可能在当时的葬礼上演唱。

**4. 有音乐痕迹的《蒿里》诗**

就笔者现在所搜集到的资料，并没有找到其他关于《蒿里》诗演奏情况的记载，可能随着时间的推移，音乐逐渐消失，但从一些诗歌中仍然能够看到某些音乐的痕迹。

清代诗人夏之盛的《蒿里曲》：“古者丧祭各有礼，今人越礼目亲始。

① 徐乾学：《读礼通考》卷六十五，景印文渊阁《四库全书》第113册，台北商务印书馆，2008，第542页。

② 王夫之：《姜斋诗文集》，船山全书编辑委员会《船山全书》第15册，岳麓书社出版，2011，第324页。

匪惟越礼实儿戏，那识悲哀竞华靡。一解　门外飞楼天可梯，铭旌兀兀高官题。鼓吹彻衢陌，仪卫列东西。日暮吊者且麇至，主人匍匐惫不支。二解　昨宵罢祭天将旦，灵辆戒涂日已宴。宾友满湖庄，粱肉都糜烂。挽郎卓午尚未来，万人夹道睽睽看。三解　噫吁嘻！生者恨心死者痛，窀穸杳无期，浮文亦乌用。君不见漏泽园中昨瘗棺，当年冠盖千人送。四解”。“解”是“章节”，是乐府诗歌演唱时配合音乐旋律而划分的段落，“解”的多少取决于歌辞的长短和旋律的快慢。

清代王文治的《蒿里》：“北邙山下谁氏子。蒿里。生存华屋殁埋此。蒿里。恐是当时贵盛人。蒿里。拖玉腰金衣朱紫。蒿里。才智通神天可回。蒿里。势焰熏人山可徙。蒿里。人生自古谁无死。蒿里。贵贱贤愚同一轨。蒿里。繁华倏忽逐虚空。蒿里。恩爱从今付流水。蒿里。劝君送葬不须悲。蒿里。闻道庶几其可耳。蒿里。”“蒿里”前面的诗句由一人演唱，诗中的“蒿里”是和声，由多人相和。

这些乐府诗在当时是否演唱，演唱的形式如何，都不可得知，但从这些诗歌文本中仍然可以看到一些音乐痕迹，这是乐府诗音乐性作用的结果，也是文人有意识地模拟古乐府的结果。

综上所述，在《蒿里》被官方定性为挽歌以后，可能出现了挽歌与文人拟作的分流，古辞或者在古辞基础上发生演变的新作品依旧应用在丧葬场合，而后世的同题创作则走向了叙述、抒情的道路。有些《蒿里》诗可能在葬礼以外的场合演唱过，比如曹操的《蒿里》诗，但大部分同题诗歌可能仅仅是徒诗。

## （二）音乐性消失导致等级意识的弱化

《乐府诗集》引崔豹《古今注》“《薤露》《蒿里》泣丧歌也。本出田横门人，横自杀，门人伤之，为作悲歌。言人命奄忽，如薤上之露，易晞灭也。亦谓人死魂魄归于蒿里”[①]，在田横事件中，《薤露》和《蒿里》的演唱是为了哀悼田横，当时二诗应该是一首，肯定没有等级之分，“汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人”[②]，武帝时期，朝廷对《薤露》和《蒿里》的送挽对象有了明确的等级规定，

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十七，第396页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十七，第396页。

《蒿里》所哀挽的对象社会地位比较低，然而这从诗歌的内容上无法区分，因为“聚敛魂魄无贤愚”，既然“聚敛”的“魂魄”无“贤”“愚”之分，那么送挽对象的等级也就没有高低之分。所以《雷处士体和挽诗序》才会提出这样的疑问：“挽歌之作如汉李延年所制，不过通用之词，泛然惜死而已。至于所谓《薤露》以送王公贵人，《蒿里》以送大夫士庶人，则亦强为分别耳，今观其辞，岂《蒿里》独不可送王公，《薤露》独不可送士大夫庶人乎？”[①] 这样的等级划分肯定不是凭空的，抛开内容来说，挽歌是用来演唱的，所以等级划分的标准应该是二诗的曲调。二诗“本一诗也，而有二章。至汉武帝时，李延年分为二曲，《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人。当其时，声亦自有别，所以为二曲”[②]。古辞的曲调已失，从风格上看，“《蒿里》坦率爽直，抒发性情有哀有怒，无所顾忌，曲调走的是阳刚一路；而《薤露》哀挽凄惨，一唱三叹，曲调是阴柔一脉。相对而言，老百姓是比较喜欢歌咏《蒿里》一类的词曲的”[③]，两诗的曲调契合民间与宫廷两种审美取向。

通过上文的分析可知，后世大部分文人，《蒿里》诗已经失去了挽歌的实用性，甚至音乐性，那么后世诗人在进行同题创作时，是否还遵循着这一等级规定呢？笔者试从两个方面进行分析。

**1. 同一作家的《蒿里》《薤露》对比**

通过检索，笔者发现共有18位作家同时作有《薤露》和《蒿里》诗，通过分析同一作家的《薤露》和《蒿里》的创作来分析其中等级意识的变化。

锺惺称曹操的《蒿里》为“汉末实录，真诗史也”[④]，曹操此诗确实是借古乐府来写时事的，但是他并没有完全脱离古乐府的传统。方东树在《昭昧詹言》中说，“魏武帝《薤露》，此用乐府题，叙汉末时事。所以然者，以所咏丧亡之哀，足当挽歌也。而《薤露》哀君，《蒿里》哀臣，亦

---

① 杨廉：《杨文恪公文集》卷十三，《续修四库全书》第1332册，上海古籍出版社，2002，第486页。

② 郑樵：《通志》卷四十九，《原国立北平图书馆甲库善本丛书》第111册，国家图书馆出版社，2013，第1113页。

③ 何立庆：《早期挽歌的源流》，《文史杂志》1999年第2期。

④ 锺惺：《古诗归》卷七，续修《四库全书》第1589册，上海古籍出版社，2002，第425页。

有次第，前人未有言之者”[1]。从这首《蒿里》诗中可以看到当时大军互相观望、图谋私利的现实，但是诗的后半部分转向写战争给普通士兵和百姓带来的灾难。《薤露》写汉末董卓作乱的过程，首先回顾了汉末的历史，然后写董卓之乱，最后写俯瞰洛阳城的惨状而悲伤不已，曹操用此诗来表达自己对汉室倾覆的悲伤与感叹。两诗都是写时事，侧重点却是有区别的。曹操的《蒿里》可能是在汉乐的基础上加以改造的产物，《薤露》应该也是这种情况，两诗都标明是“魏乐所奏”，在曲调上应该也会有所差别。

明代吴骐分别作有两首《蒿里》和《薤露》，其中一首《蒿里》“伤心蒿里谁家地，魂魄自智骨自愚。亦知一死不可谢，此际何必多踟蹰”，很明显在用词、句意以及表达的情感上都与古辞相类。与之相对应的《薤露》诗“薤上露，何易晞。头颅已驰三十里，岛中犹望田横归”，此诗前两句引用古辞的原文，之后借古辞的本事来抒情。另一首《蒿里》（黔南有劲将）和《薤露》（惟汉十六世）是对曹操两诗的模仿，《蒿里》写“黔南”“劲将”由于自己的所作所为，使部下“离心”，自己“不为众所容”，身名俱丧的故事；其《薤露》前半部分写史实，后面与曹操的《蒿里》相仿，开始为普通百姓而哀伤，“兆姓一焚溺，中原尽丘墟”。虽然是在模仿曹操，不同的是从吴骐的这两首诗中看不到“《薤露》哀君，《蒿里》哀臣”的痕迹。

清代魏裔介的《蒿里曲》和《薤露歌》采用了楚辞体的形式。《蒿里曲》表现了人死不能复生，所有人都会死去，不必为此而忧愁的理念；《薤露歌》则表现了生命无常、死亡延续的事实。两诗都表达了自己对死亡的态度，在风格、内容和写作手法上很相似。

此外，王夫之有《蒿里》和《薤露》诗，其“聊绍古《薤露》《蒿里》各一章，以娱兄于漠漠焉耳”，说这两个挽歌诗题为同一人写作，不管管嗣箕的地位如何，古辞所带有的等级性在这里都是不存在的。

**2. 文学作品中的“蒿里”“薤露”分析**

很多作家在写挽诗时都喜用“蒿里”一词，一些挽诗从题目中可以看出所挽的对象是谁，从中可以看到一些有关等级性的信息。如唐代宋之问《范阳王挽词》“蒿里衣冠送，松门印绶迎”，宋代范纯仁《申国太师吕公

① 方东树著，汪绍楹校点《昭昧詹言》，人民文学出版社，2006，第67页。

晦叔挽词》“悠扬蒿里日，惨淡柏城风”，宋代杨时《席太君挽辞》“蒿里迷长夜，悲笳惨暮烟”，元代宋禧《挽汪太守二十韵》“桐乡知负土，蒿里望归旗”，明代张宁《挽王侍郎封公二十韵》“《蒿里》歌残《薤露》终，百年遗响托悲风”。从这些诗歌的题目中可知所挽的对象都是一些身份比较高贵的人物。在后世的挽诗、挽文或者其他文学体裁中，“蒿里”一词或指墓地、阴间，或指挽歌，或指高里山，都不带有等级性。

另外，《蒿里》与《薤露》在后世的文学作品中也经常同时出现，如“《蒿里》声渐高，《薤露》歌甫毕”；《觚剩》卷一《序赋创格》载“乘犊过翟义之台，咸歌《薤露》；执绋拜田横之墓，尽唱《蒿里》”[①]；《瑞州丹阳县尉李公夫人范阳卢氏墓志铭》“往不可复兮沉痛如何？《薤露》《蒿里》兮古有哀歌”；等等，在这些文学作品中，《蒿里》与《薤露》是以平等的地位出现的。

此外，《弇州四部稿》卷十五载“《薤露》《蒿里》虚分贵贱，一抔之土何所等差”[②]，清代诗人薛敬孟《蒿里》“贤愚共一丘，苦将贵贱别。《蒿里》士人歌，未许王公列”，对汉代关于“《蒿里》送士大夫庶人”的规定也提出了疑义。

总之，随着后世创作的《蒿里》作为挽歌的实用价值尤其是其音乐性逐渐消失之后，其“送士大夫庶人”的等级性也渐趋模糊，后世诗人的叙事、抒情、写景，都是按照自身的需要来选择诗题的。

向回在《乐府诗本事研究》中提到“死亡是人类不可避免的自然规律，也是死者留给生者的一次特殊情感体验。那些因这种特殊情感体验而创制的乐府曲调，其本事即来源于生活”[③]，“《薤露》《蒿里》二曲，是田横门人对其自杀行为的感伤之辞，后世呼为挽歌。其辞借大自然中常见之现象来比喻人生命的消亡，纯为生命感叹之语。这种生命感叹之语虽是因田横之死即兴而发，却是人类普遍的情感体验，有着丰富的生活感受”[④]。《蒿里》古辞出现以后，历代皆有以《蒿里》为题的诗歌创作。此外，“蒿里”一词也以意象的形式出现在各类文学作品，尤其是在挽诗、挽文

① 钮琇：《觚剩》卷一，续修《四库全书》第1177册，上海古籍出版社，2002，第9页。

② 王世贞：《弇州四部稿》卷十五，文津阁《四库全书》第427册，商务印书馆，2005，第595页。

③ 向回：《乐府诗本事研究》，北京大学出版社，2013，第85～86页。

④ 向回：《乐府诗本事研究》，北京大学出版社，2013，第86页。

中，由此可见，古辞《蒿里》所表现出的对生命的感悟一直影响着后世文人，引发人们对生命的思考。

## 附　录

### 蒿里

古辞

蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰。

### 蒿里

魏・曹操

关东有义士，兴兵讨群凶。初期会盟津，乃心在咸阳。
军合力不齐，踌躇而雁行。势利使人争。嗣还自相戕。
淮南弟称号，刻玺于北方。铠甲生虮虱，万姓以死亡。
白骨露于野，千里无鸡鸣。生民百遗一，念之断人肠。

### 蒿里

南朝宋・鲍照

同尽无贵贱，殊愿有穷伸。驰波催永夜，零露逼短晨。
结我幽山驾，去此满堂亲。虚容遗剑佩，美貌戢衣巾。
斗酒安可酌，尺书谁复陈。年代稍推远，怀抱日幽沦。
人生良自剧，天道与何人。赍我长恨意，归为狐兔尘。

### 蒿里

唐・僧贯休

兔不迟，乌更急。但恐穆王八骏，著鞭不及。所以蒿里，坟出蕺蕺。气凌云天，龙腾凤集，尽为风消土吃，狐掇蚁拾。黄金不啼玉不泣，白杨骚屑，乱风愁月。折碑石人，莽秽榛没。牛羊窸窣，时见牧童儿，弄枯骨。

### 《哭伯兄鹊山处士蒿里曲》并引

宋・林光朝

窃观之，近古葬显者则歌《薤露》，又有《蒿里》之曲，施诸闾巷，

乃取鹊山号哭之声作是曲。

其一

残云衰草趁人愁，生即团栾死便休。

悲泣声中裁此曲，鸡啾山外鹊山头。

其二

长记藜床发问初，翩翩出语自无馀。

斯翁胸腹平如水，不在尘埃数卷书。

其三

桐棺三寸更何疑，却取江枫短作碑。

惟有一般《蒿里曲》，长箫欲断更教吹。

### 蒿里曲

宋·李龏

古人今人留不住，六街马蹄浩无主。

丧车辚辚入秋草，丘垅年年无旧道。

天娃剪霞铺晓空，幽愁秋气上青枫。

寒食家家送纸钱，纸钱那得到黄泉。

### 蒿里

元·徐世隆

世传蒿里蹑灵魂，庙宇烧残敝复新。

七十五司阴□□，□千余里远祠人。

天神志似张华博，地狱图如道子真。

积少成多能事毕，泰山元不厌微尘。

### 蒿里行

元·马臻

春风花开春日静，看花少年色相映。

一朝花谢颜色衰，怕见白发不照镜。

苦口劝君君莫哀，请看陌上飞尘埃。

青松白杨过丹旐，挽者齐歌《蒿里》来。

人生在世无愚智，不惜黄金争意气。

黄金用尽意气消，大力不开玄室闭。
君知生死徒离忧，我知生死真浮休。
春风自来还自去，野花空笑山头路。

### 《蒿里曲》三首

明·刘基

**其一**

涧草萋萋泉汩汩，紫兰香老棠梨发。山中无人松柏寒，卧听狐狸啸明月。

**其二**

白杨树头风恻恻，寡乌悲啼山月黑。殡宫冷落清夜长，银鸭金凫不堪食。

**其三**

山花冥冥啼子规，乌衔纸钱挂花枝。山中游人莫相笑，君到此中当自知。

### 蒿里

明·詹同

城中市声如海水，纷纷甲第连云起。
自从秦鹿走中原，蓬蒿长遍鸣珂里。
夜深鬼语风吹沙，光怪走地圆如瓜。
兔葵燕麦芃芃地，尽是当年宰相家。

### 蒿里曲

明·胡奎

蒿里曲，春草绿，人生百年如转烛。石家美人双翠蛾，尊前妙舞扬清歌。一朝艳骨化黄土，富贵浮云可奈何。

### 蒿里

明·高启

素骖驾广柳，萧萧出城闉。元庐俨象设，犹恐死有神。
古原闭愁冤，荒草不得春。一作泉下客，长违室中亲。
昔兴每待旦，今卧焉知晨？敛衣已成灰，含贝仍作尘。
家门谅不远，欲归竟何因？平生所爱物，娱玩由他人。
哀哉此里中，同逝壮老均！圣贤亦岂免？闻道庶可珍。

## 蒿里

明・何白

遥望蒿里，阴风簌簌。狐穴我垣，牛穿我屋。

白日丽天，不为我烛。麦饭满盂，不充我腹。

当时一怒，夷三族□。碑穹穹，封隆隆。

其王公邪？蓬科草根，从横芊眠，愚邪贤邪？蚩邪妍邪？

## 蒿里曲

明・高出

蒿里多悲风，瑟瑟墓傍松柏桐。魂魄游戏乐，奈何人命须臾，奈若何！

## 蒿里行

明・邢昉

古树白杨道，塚墓何磊磊。白杨无故枝，惨淡成蒿里。

前人已没续后人，后人已没前人陈。东风岁岁吹芳草，蒿里千年不复春。

## 蒿里

明・谈迁

谁能柱白日。不彼濛汜坠。谁能挽东海。不彼尾闾积。

人生会有尽。委蜕同昏睡。生平所嗜好。一一并虚置。

庄惠称莫逆。长别仅双泪。琴张歌其门。两耳塞深隧。

歌笑了不闻。松楸多鬼魅。

## 蒿里曲

明・阎尔梅

鬼风紫夜驱，人命入蒿里。山川与人无爱憎，生前不同同一死。

## 蒿里

明・李雯

古以送庶人丧也。圣主当阳，寇贼交乱，民生实难，故以此歌当之。

皇帝治七载，四海思太平。有君会无臣，中外日用兵。

车甲满荒野，匈奴攻长城。主将战不力，掳掠而且行。
杀良以邀赏，迸散如鼬鼪。狐狸厌人血，恶乌尸间鸣。
虎吏据案牍，催科犹裂蒸。民命诚易穷，死者不可生。
飘风吹黄沙，念之伤人情。

## 蒿里行

明・陈子龙

幽燕患□□，征兵周四方。懦帅不御众，散溃以流亡。
天灾降秦晋，相煽而猖狂。反者如猬毛，凭险为阻藏。
汉将捕不道，亦闻尝杀良。转战万余里，至今防荆梁。
中原故城郭，荆棘参天长。悲哉此赤子！望望泪沾裳。

## 蒿里曲

明・释函可

蒿里谁家地？日夕悲风起。命尽五更头，不到五更尾。
狐狸招手人不知，脚下黄泉尺有咫。

## 蒿里

明・薛敬孟

贤愚共一丘，苦将贵贱别。《蒿里》士人歌，未许王公列。
问尔亦何愚，鬼伯无冷热。秦陵与汉陇，终作后人穴。
一盏泉下灯，明膏久当灭。大寐不再曦，去轨无还辙。
天地大蘧庐，此身细蛇蠖。经营土一堆，终始余腐骨。
施肉与鸢乌，庄生称明哲。

## 蒿里曲

明・张煌言

猛兽在深山，藜藿亦寿考。况也济乱离，干城国之宝。
一朝捐宾客，三军哭孤岛。李代桃亦僵，蒯易丝逾扰。
吁嗟周遗民，去作流离鸟。路逢故鬼语，死生何草草。
野死媚乌鸢，水死蛟螭饱。哀哉失所天，人命不自保。

## 蒿里

明・吴骐

伤心蒿里谁家地，魂魄自智骨自愚。

亦知一死不可谢，此际何必多踟蹰。

## 蒿里

明・吴骐

黔南有劲将，自称为汉兵。初期出沅湘，沿江指金陵。

踟蹰不能前，王爵遽自尊。骄恣陵君父，当陛杀大臣。

举国怀震怒，部曲亦离心。不为众所容，自知难复存。

引兵降他国，假息留余魂。智勇既两失，身名亦俱沦。

时事不可言，念之伤人心。

## 蒿里

清・王铣

蒿里蒿里，土中生不以智，土中死不以仁。

贤奸为之，为之不足。日月神，鬼为身。

## 蒿里曲

清・魏裔介

天地旷兮悠悠，死不复生兮奚忧，古今北邙兮高丘。

## 蒿里

清・王夫之

蒿里谁家地，不在蒸江上，不在湘潭城，不在苍梧黄茅瘴。祝融为盖，白石为舆，安安缓缓驾辆车。挽人勿喧，听我唱言，魂归湛湛之青天，形返茸茸之墓田。鼓毋怒，笛毋悲，庸夫不骂鬼，世间何用庸夫为。以尔笑骂代痛哭，鸺鹠干鹊齐上屋。主人弃屋返青山，庸夫他家觅酒肉。我有酒，不酬黄泉将润庸夫口。肥牛十脔，醇醪三斗，辘辘轴轴，狂鼓庸夫死奔走，黄泉之人应拍手。

## 《蒿里曲》丙戌

清·孙枝蔚

道傍白骨走蚁虫，不如秋草随飘风。此曹有母复有妻，谁令抛置古城东。肢骸杂乱相撑拄，知汝或为雌与雄。或爲壮士或老翁。吁嗟人生谁不死，姓名须载青史中。不然亦得归乡里，儿孙拜墓泪眼红。哀哉长平之鬼魂，天阴月黑啸青枫。国家选将贵得人，无委士卒葬刀弓。天子有道重人命，鸿名赫赫垂无穷。

## 蒿里歌

清·顾景星

白日非鬼灯，不照重泉下。但照世间人，累累即长夜。

## 蒿里曲

清·单隆周

四野何茫茫，残叶下林杪。阴风动微尘，白骨生青草。
狐兔踪迹多，年远不可扫。亲戚各有身，形坏情亦槁。
行人据石卧，放马走墓道。宿憾亦已忘，谁能念君好。
相望正累累，殇子与寿考。黄土变为缁，顾叹令人老。

## 蒿里

清·高一麟

蒿里蒿里大无痕，不种草木只种魂。
魂来兮天黑，魂聚兮云屯。
为问此中何所有，圣贤奸宄相比偶。
为问此中何所见，红颜白发各对面。
人生自古皆如此，何事营营不知止。
富贵功名草上尘，寿夭穷通泉下水。
君不信看蒿里。

## 蒿里行

清·陈廷敬

青青松柏原，郁郁古蒿里。

留待市朝人，容华谢桃李。
桃李春光摇曳时，东风未老已先悲。
虫蚀叶，雨摧枝，成阴结子难豫知。
人生朝露日易晞，满堂欢笑翻涕洟。
言驾幽山去，亲戚相攀追。
遗君旧剑佩，卷君旧罗帏。
清酒安可酌，余阁空盈卮。
狐兔夜深语，宾朋四散归。
各各有一日，不必相歔欷。
蒿里路，远在百年近旦暮。
生时不自纵意乐，坐见春花委芳树。

## 蒿里曲

清·景星杓

我为歌《蒿里》，歌声惨不扬。
辇金买田葬枯骨，荒原一片摇白杨。
风萧萧，白日暮，原头死人占新土。
死人坟头复葬人，可怜再来无葬所。
皇天何不多生草根，使我得延朝昏。
草根啮尽疫疠作，野死不葬乌声乐。

## 蒿里行

清·李绂

次魏武帝韵，意同《薤露》。

帝王抚四海，驱除先群凶。有如昏夜穷，赫然升朝阳。
残星就灭没，次舍空周行。马阮诸小人，釜鱼犹相戕。
圣作万物睹，恩膏被四方。山谷息盗贼，井邑还流亡。
烟火万里问，鸡犬闻吠鸣。遥想乱离初，恻然摧肺肠。

## 蒿里

清·王文治

北邙山下谁氏子。蒿里。生存华屋殁埋此。蒿里。

恐是当时贵盛人。蒿里。拖玉腰金衣朱紫。蒿里。
才智通神天可回。蒿里。势焰熏人山可徙。蒿里。
人生自古谁无死。蒿里。贵贱贤愚同一轨。蒿里。
繁华倏忽逐虚空。蒿里。恩爱从今付流水。蒿里。
劝君送葬不须悲。蒿里。闻道庶几其可耳。蒿里。

## 蒿里曲

清・魏宪

粲粲蒿里地，一丘同瘗寿与殇。
后人相继哭前人，光景难留断人肠。

## 蒿里曲

清・吴俊

磊磊山下松，落落松间月。下有百年墓，荒荒薇与蕨。
曩昔腰系金，今兹蔓萦骨。白日沉西山，奄忽不再还。
吁嗟一抔土，何啻隔九关。一歌泪沾臆，再歌头雪白。
泉上与泉下，苦乐众所悉。泉上宁不乐，所贵有令德。

## 《蒿里曲》有序

清・徐骏

邓尉山中，十年前有裴氏坟，甚轩厂。忽闻金尽，将发圹移。突以赡穷岁道路，伤之，为作《蒿里曲》，吊彼墓下人，且谓送终宜俭，侈僭者易销亡也。

呼声动千杵，筑土山之隈。阴堂何虚敞，马鬣何崔嵬。
鼓吹夹羽旐，铭曰大夫裴。画翣浮典秩，舆儓私议訾。
我谅负土心，冈陵善祝之。沧桑十载变，窀穸一旦移。
漆灯送老鬼，月明松下啼。无儿竟已矣，易姓更惨凄。
新碑凌穹霄，旧碑埋蒿莱。风吹白杨树，令我心徘徊。
裸葬胜石椁，显陵鉴赤眉。柴车载桐棺，魂兮莫怨咨。
黄金不弃野，薄俗全孙裔。

### 蒿里曲

清 · 夏之盛

古者丧祭各有礼。今人越礼自亲始。匪惟越礼实儿戏。那识悲哀竟华靡。一解。

门外飞楼天可梯。铭旌兀兀高官题。鼓吹彻衢陌。仪卫列东西。日暮吊者且麕至。主人匍匐惫不支。二解。

昨宵罢祭天将旦。灵辆戒涂日已宴。宾友满湖庄。粱肉都糜烂。挽郎卓午尚未来。万人夹道睽睽看。三解。

噫吁嘻。生者惬心死者痛。窀穸杳无期。浮文亦乌用。君不见漏泽园中昨瘗棺。当年冠盖千人送。四解。

### 蒿里曲

清 · 曹德馨

妙选笙歌耀旗帜。忍借亲丧作儿戏。灵輀峨峨游市廛。向晨发引晡未至。

谁谓豪华如转烛。古苔绣遍前和绿。斫棺为器卖入城。旁人不知夸美木。

### 蒿里

清 · 戴亨

里中蒿，蒿已齐，啾啾唧唧鸮夜啼。

鸮声凄，人心悲。

雪霜惨惨，萧苇离离。

生不能生，死复何追。

### 《蒿里曲》三首

清 · 毕沅

#### 其一

一息即万古，长眠不知晓。鱼灯耿幽泉，心魂余了了。

#### 其二

松楸当鼓吹，鬼狐订交游。懊恼笑人世，乐哉有斯邱。

#### 其三

北邙冢渐平，草深没寻处。月黑雨凄凄，微闻翁仲语。

## 蒿里行

清·陈德正

北邙无闲土，南山郁高冈。天地一沟壑，啾啾万鬼场。
陈因藉白骨，魂气逝飞扬。百年谁不死，长生岂有方。
策骐进灵舆，凿隧开寿堂。但闻黄泉路，不见白云乡。
元庐惨昏景，隙月延白光。魑魅共来往，狐兔穴其傍。
新鬼泣呜咽，旧鬼色凄凉。生年一何促，没算一何长。
广宵贮永劫，今古浩茫茫。吾欲问司命，为德胡不良。
行催老者尽，复迫少者殇。何不稍踌躇，俾令获寿康。
有形终须尽，既死焉不亡。会当束缚去，吁嗟可怜伤。

# 鲍照乐府诗音乐形态小考

李倩茹（北京，北京市月坛中学，100045）

**摘　要：** 鲍照善弹古琴，对于乐府诗音乐问题的处理有自己的独特方式，尤其在乐府诗创调方面贡献巨大。关于鲍照乐府，音乐形态研究方面目前还存在大量空白。以往研究者仅仅把目光局限在鲍照乐府诗节奏具有音乐性这个方面，例如，由节奏造成的抑扬顿挫的风格。而乐府诗的呈现作为一个演唱甚至表演的流程，其整体研究还存在很大空间。

**关键词：** 鲍照　乐府诗　音乐形态　自制新题

**作者简介：** 李倩茹，女，1988 年 10 月生，河南新乡人。现为北京市月坛中学语文教师。

鲍照辗转于五个政治集团，随上位者祭祖，游玩池苑，参加大小集会、宴饮，由于其文学侍从的身份，不但经常代人捉刀，也为上位者记录重大事件，创作歌功颂德与娱乐的作品。

刘宋上位者大多喜爱文学，很多皇帝自己能作乐府诗。《乐府诗集》记载宋武帝曾作《丁督护歌》，孝武帝曾作《自君之初矣》，宋明帝曾作《天符颂》《明德颂》《治兵大雅》《昭德凯容乐》《黄业颂》《通国风》。上有所好，下必甚焉。而鲍照一心仕途，必定会通过写作大量优秀的乐府作品来展示自己的才华，以此吸引上位者对自己的关注和重视。

《艺文类聚》中把收录鲍照的乐府诗收归为“乐部”，据此笔者推测，当时鲍照乐府诗在唐代已经被乐府机构拿来演唱。

鲍照除了创作古乐府外，又有新题乐府。鲍照自制新题的做法为后世乐府创作提供了新的曲调及题材。他在乐府创调方面贡献巨大，下文拟从旧题乐府与新题乐府两部分，对鲍照乐府的创调情况、表演情况、流传情况、创

作情况等进行详细描述，以期能更深入了解鲍照乐府诗的音乐形态。

## 一 旧题乐府音乐形态研究

鲍照旧题乐府一直被后人称颂。沈约《宋书》曾评价鲍照："尝为古乐府，文甚遒丽。"[①] 这里的"古乐府"指的便是鲍照旧题乐府。鲍照旧题乐府共22题26首，旧题乐府又分为本有旧题与有旧题但无文献留存两种情况。

### （一）本有旧题

鲍照本有旧题的乐府往往在继承古乐府的基础上带有自己的创作风格，常借古题抒己意。

**1.《代陈思王京洛篇》《代陈思王白马篇》《代陆平原君子有所思行》**

鲍照"代"乐府中有三首较为特殊，分别为《代陈思王京洛篇》《代陈思王白马篇》《代陆平原君子有所思行》。这三首乐府均是鲍照特定模拟某人某篇，题名注明诗人受何人启发而作，说明鲍照尊重原作者。

曹植《白马篇》言"人当立功立事，尽力为国，不可念私也"[②]。鲍照《代陈思王白马篇》言"边塞征战之事"[③]。两首诗在题材上确有承继关系。鲍照有《代陈思王京洛篇》。陈思王为曹植，但查《曹子建集》并无此篇。而魏文帝曹丕有《煌煌京洛行》一篇。然《乐府解题》曰："晋乐奏文帝'夭夭园桃，无子空长'，言虚美者多败。鲍照始则盛称京洛之美，终言君恩歇薄，有怨旷沉沦之叹。"[④] 笔者推测鲍照《代陈思王京洛篇》应该不是模仿魏文帝之作。鲍照又有模拟陆机的《代陆平原君子有所思行》。鲍诗开篇其旨描绘繁华景象，在其渲染中讽刺权贵奢靡的生活。乐府解题曰：

> 其旨言雕室丽色，不足为久欢，宴安酣毒，满盈所宜敬忌，与《君子行》异也。[⑤]

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第427页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第914页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第914页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第582页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第893～894页。

此篇鲍照与陆机主旨一致，大略为讽刺当时社会不良风气。

**2.《别鹤操》《雉朝飞》**

鲍照是懂音乐的文学大家，从他流传的诗歌及辞赋作品可窥一斑。鲍照尤其喜欢弹奏古琴，在悼念亡妻之作《伤逝赋》中，由于时刻怀念妻子，以至于“拂埃琴以抽丝，启陈书而遐讨”[①]。在以物喻己的《园葵赋》中，他曾以“独酌南轩，拥琴孤听”[②] 来消磨时光。在感慨昔盛今衰的《芜城赋》中，鲍照发出愤恨不平的控诉：天道如何？现实不过“吞恨者多”[③]。最终他只能“抽琴命操，为芜城之歌”[④]。在《学刘公干体》中也有“抽琴为尔歌，弦断不成章”[⑤]。他的乐府诗更是多次不厌其烦地描写，例如《采桑》：

> 抽琴试纡思，荐佩果成讬。承君郢中美，服义久心诺。卫风古愉艳，郑俗旧浮薄。灵愿悲渡湘，宓赋笑瀍洛。盛明难重来，渊意为谁涸？君其且调弦，桂酒妾行酌。[⑥]

鲍照有琴曲《代雉朝飞》：

> 雉朝飞，振羽翼，专场挟雌恃强力。媒已惊，翳又逼，蒿间潜彀卢矢直。刎绣颈，碎锦臆，绝命君前无怨色。握君手，执杯酒，意气相倾死何有。[⑦]

雉朝飞，为琴曲歌辞。崔豹《古今注》曰：“雉朝飞者，牧犊子所作也。齐宣王时，处士愍宣，年五十无妻。出薪于野，见雉雄雌相随而飞，意动心悲，乃仰天叹大圣在上，恩及草木鸟兽，而我独不获。因援琴而歌，以明自伤。其声中绝。”[⑧] 明末琴家严征偏爱慢曲，反对快速的琴曲，

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 10 页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 29 页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 13 页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 13 ~ 14 页。
⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 358 页。
⑥ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 137 页。
⑦ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 249 页。
⑧ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，第 249 页。

包括《潇湘水云》《雉朝飞》《乌夜啼》等。所以，严征编撰的《松弦馆琴谱》便剔除了这些曲目。而同出一源的明末琴家徐上瀛则不然，他不仅在《大还阁琴谱》中重新收进了《潇湘水云》《雉朝飞》这些作品，而且还在《溪山琴况》中从理论上加以阐述，认为“快”与“慢”都有自己的优势。可见雉朝飞整体情绪激昂，弹奏节奏急促，如“风振松梢”。鲍照又有琴曲《代别鹤操》：

双鹤俱起时，徘徊沧海间。长弄若天汉，轻躯似云悬。幽客时结侣，提携游三山。青缴凌瑶台，丹萝笼紫烟。海上疾风急，三山多云雾。散乱一相失，惊孤不得住。缅然日月驰，远矣绝音仪。有原而不遂，无怨以生离。鹿鸣在深草，蝉鸣隐高枝。心自有所怀，旁人那得知。[①]

《古今注》：“《别鹤操》，商陵牧子所作也。娶妻五年而无子，父兄将为之改娶。妻闻之，中夜起，倚户而悲啸。牧子闻之，怆然而悲，乃歌曰：‘将乖比翼隔天端，山川悠远路漫漫，揽衣不寝食忘餐！’后人因为乐章焉。”[②]

南朝齐谢朓《琴》诗：

是时操《别鹤》，淫淫客泪垂。[③]

《全唐诗》收唐尧客《大梁行》一首，出《乐府诗集》卷九三。诗曰：

客有成都来，为我弹鸣琴。前弹别鹤操，后奏大梁吟。大梁伤客情，荒台对古城。版筑有陈迹，歌吹无遗声。[④]

唐代常建《送楚十少府》诗：

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第163页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第163页。
③ 曹融南：《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991，第393页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第1309页。

因送《别鹤操》，赠之双鲤鱼。鲤鱼在金盘，别鹤哀有余。[①]

明代何景明《赠王文熙》诗之一：

泠泠朱丝弦，听我《别鹤操》。[②]

明代徐伯龄《蟫精雋》卷十四有：

耿耿《别鹤操》，凄凄雉朝飞。[③]

由上可见，自南朝，经唐代，至明代，《别鹤操》依然可歌，且整体风格较为一致，忧凄悲凉。

**3.《代白纻舞歌辞四首》《代白纻曲二首》《代淮南王》**

除了琴曲歌辞，鲍照还作有舞曲歌辞，多应上位者要求。当时，晋宋流行白纻舞，鲍照有《白纻曲二首》：

朱唇动，素腕举，洛阳少童邯郸女。古称《渌水》今《白纻》，催弦急管为君舞。穷秋九月荷叶黄，北风驱雁天雨霜。夜长酒多乐未央。

春风澹荡侠思多，天色净绿气妍和。桃含红萼兰紫芽，朝日灼烁发园花。卷幌结帷罗玉筵，齐讴秦吹卢女弦，千金顾笑买芳年。[④]

始兴王喜欢吴声，曾命鲍照为宫廷舞曲《白纻舞》创作歌辞四首：

吴刀楚制为佩袆，纤罗雾縠垂羽衣。含商咀徵歌露晞，珠履飒沓纨袖飞。凄风夏起素云回，车怠马烦客忘归。兰膏明烛承夜晖。

桂宫柏寝拟天居，朱爵文窗韬绮疏。象床瑶席镇犀渠，雕屏铪匝组帷舒。秦筝赵瑟挟笙竽，垂珰散佩盈玉除，停觞不语欲谁须。

---

① 常建：《常建诗》卷一，《文渊阁四库全书》本。

② 何景明：《大复集》卷九，《文渊阁四库全书》本。

③ 徐伯龄撰《蟫精雋》卷十四，《文渊阁四库全书》本。

④ 钱仲联：《鲍参军集注》，第221～222页。

三星参差露沾湿，弦悲管清月将入。寒光萧条候虫急，荆王流叹楚妃泣。红颜难长时易戢，凝华结藻久延立，非君之故岂安集。

池中赤鲤庖所捐，琴高乘云腾上天。命逢福世丁溢恩，簪金藉绮升曲筵。思君厚德委如山，洁诚洗志期暮年，乌白马角宁足言。①

鲍照《奉始兴王白纻舞曲启》中说所作歌辞："识方渙悴，思涂猥局。言既无雅，声未能文，不足以宣赞圣旨，抽拔妙实。"② 这显然是鲍照的自谦之词，但其中"言"与"声"也从侧面反映出乐府诗的两个特性：音乐与文学。

这四首为宴乐组诗，全部为整齐的七言形式，首篇描绘了一幅歌舞升平的宴饮场景，第二篇笔锋一转，写出沉思之感，有起有落，有喜有悲，最后又不着痕迹地赞扬了上位者的恩德。

白纻舞集歌、乐、舞三者为一体，是盛行于晋、南朝各代的江南民间舞蹈，有独舞和群舞两种。舞者穿轻纱般的白色长袖舞衣，故称白纻舞。《晋书·乐志下》："《白纻舞》，案舞词有巾袍之言，纻本吴地所出，宜是吴舞也。"③刘宋时期，白纻舞盛行一时，《宋书·乐志》载有白纻舞歌诗三篇，宋明帝也曾亲作《白纻篇大雅》，足以说明白纻舞的流行程度。除白纻舞，鲍照还曾作舞曲《代淮南王》：

淮南王，好长生，服食炼气读仙经。琉璃药碗牙作盘，金鼎玉匕合神丹。合神丹，戏紫房，紫房彩女弄明珰，鸾歌凤舞断君肠。

朱城九门门九闺，愿逐明月入君怀。入君怀，结君佩，怨君恨君恃君爱。筑城思坚剑思利，同盛同衰莫相弃。④

后《南齐书·乐志》曰："晋《淮南王舞歌》六解，齐乐所奏，前是第一解，后是第五解。"⑤

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第 216～219 页。

② 钱仲联：《鲍参军集注》，第 82 页。

③ 房玄龄等《晋书》，中华书局，1974，第 716～717 页。

④ 钱仲联：《鲍参军集注》，第 246 页。

⑤ 萧子显：《南齐书》，中华书局，1972，第 193 页。

淮南王，自言尊，百尺高楼与天连。

我欲渡河河无梁，愿化双黄鹄还故乡。[1]

《淮南王》全诗如下：

淮南王，自言尊，百尺高楼与天连。后园凿井银作床，金瓶素绠汲寒浆。汲寒浆，饮少年，少年窈窕何能贤，扬声悲歌音绝天。

我欲渡河河无梁，愿化双黄鹄还故乡。还故乡，入故里。徘徊故乡，苦身不已。繁舞寄声无不泰，徘徊桑梓游天外。[2]

由两首乐府对比可知，鲍照《代淮南王》几乎为模拟之作。据史书记载，在南齐，《淮南王》依然可入乐演奏，共分六解，每阙三解。

**4. 《代挽歌》《代蒿里行》**

《代挽歌》和《代蒿里行》，均为相和歌辞相和曲。后常以“鲍家诗”“鲍家句”来指代鲍照《代蒿里行》。如唐朝李贺有《秋来》诗：

秋坟鬼唱鲍家诗，恨血千年土中碧。[3]

清代谭嗣同《残魂曲》：

君不见深林哀唱鲍家诗，晓来魂气迷江树。[4]

崔豹《古今注》：“薤露、蒿里并丧歌，出田横门人。至李延年乃分为二章，薤露送王公贵人，蒿里送士大夫庶人，使挽柩者歌之，故有二章。”[5] 由上文可知，《挽歌》《蒿里》为丧礼所用，出殡时，挽柩者歌之。整体音乐风格凄凉悲惋，令闻者流涕。

**5. 《扶风歌》**

《魏书》载刘琨有《扶风歌》12 首，今《乐府诗集》载 9 首。

---

① 萧子显：《南齐书》，中华书局，1972，第 193 页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第 793 页。

③ 李贺著，王琦等评注《三家评注李长吉歌诗》，中华书局，1959，第 55 页。

④ 谭嗣同：《谭嗣同集》，生活·读书·新知三联书店，1954，第 458 页。

⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，第 140 页。

清代何焯《义门读书记》卷四十七：

> 刘越石扶风歌，此诗疑为段氏所幽而作。[①]

明代彭大翼《山堂肆考》卷一百六十一：

> 扶风歌，晋刘琨作。伤行役在外，离别之久也。其词曰：惟有李骞期，寄在匈奴庭。忠信反获罪，汉武不见明。[②]

由上可知，《扶风歌》为刘琨所创。诗中描绘了羁旅行役的辛苦，进而为李骞鸣不平。鲍照拟作《扶风歌》，似也有未尽之言，心中有不平之意。

**6.《悲哉行》**

《悲哉行》，杂曲歌辞。《歌录》曰："悲哉行，魏明帝造。"[③]《乐府解题》曰：

> 陆机云"游客芳春林"，谢惠连云"羁人感淑节"，皆言客游感物忧思而作也。[④]

唐代孟云卿、元代马臻、明代王世贞均有拟作，多言悲哀之事，风格悲苦。

**7.《升天行》**

《升天行》，杂曲歌辞。《乐府诗集》卷三十六乐府解题曰：

> 升天行，曹植云："日月何时留"，鲍照云"家世宅关辅"。曹植又有《上仙录》与《神游》《五游》《龙欲升天》等物皆伤人世不永，俗情险艰，当求神仙，翱翔六合之外，与《飞龙》《仙人》《远游篇》《前缓声歌》同意。[⑤]

---

① 何焯：《义门读书记》卷四十七，《文渊阁四库全书》本。
② 彭大翼：《山堂肆考》卷一百六十一，《文渊阁四库全书》本。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第899页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》，第899页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第919页。

## （二）有旧题，无更早文献记载

**1.《梅花落》**

在古乐府中，诗词与音乐在意义上不可分割。相应的曲牌应配相应内容的诗词。《梅花落》通常以傲雪凌霜的梅花为主题。《梅花落》属乐府横吹曲调，传为西汉李延年所作。别名《落梅》《落梅花》《大梅花》《小梅花》等。“横吹”属古乐府中的鼓吹部，《梅花落》就是鼓吹部中的“横吹曲”。“横吹”不仅是“横吹曲”的简称，也是乐器的称谓，其形类于笛子。《梅花落》是汉横吹曲《摩诃兜勒》二十八解中，自魏晋南北朝以来历唐、宋、元、明、清几代一直流传的曲调之一，和《折杨柳》一起成为笛曲的代表。同时，《梅花落》也是一首大角曲，用于特定的朝廷仪式，由专门人员演奏，隶属一定的部门。

《梅花落》最早为军乐，至鲍照已为抒一己之情之作，曲子意义发生了巨大改变，已和军乐无太大联系。自此，后人创作梅花落也多为抒一己之情，或悲凉，或慷慨，成为定式。清代诗人沈德潜《古诗源》曾赞此诗“以花字联上嗟字成韵，以实字联下日字成韵”。①

**2.《行路难》**

鲍照的《拟行路难》既题为拟作，说明南朝时有文献流传。关于《行路难》，史书最早的记载为《苏武别传》：

> 武常牧羊，诸家牧竖有知歌谣者，武遂学行路难。②

牧者所知歌谣推测应为简单的清唱，歌辞质朴。后《晋书》卷八十三《袁瓌传》附《袁山松传》记载：

> 山松少有才名，博学有文章，着《后汉书》百篇。衿情秀远，善音乐。旧歌有《行路难》曲，辞颇疏质，山松好之，乃文其辞句，婉其节制，每因酣醉纵歌之。听者莫不流涕。初羊昙善唱乐，桓伊能挽歌，及山松《行路难》继之，时人谓之“三绝”。时张湛好于斋前种松柏，而山松每出游，好令左右作挽歌，人谓“湛屋下陈尸，山松道上行殡”。③

---

① 沈德潜编，司马翰校点《古诗源》，岳麓书社，1998，第168页。

② 钱仲联：《鲍参军集注》，第225页。

③ 房玄龄：《晋书》，第2169页。

袁山松生年不详，卒于晋安帝隆安五年（401），从上述材料可知，袁山松起初嫌弃旧歌《行路难》文辞简单，于是在文学与音乐两方面进行修改、润色。袁山松所制大概为挽歌形态。

苏武所学《行路难》与袁山松修改后的《行路难》现均已无文献记载。但据查袁松山为东晋时人，早于鲍照，但相去未远。鲍照《拟行路难》可能确为模拟之作。但鲍照的《拟行路难》虽借用旧题，但不管在文学创作还是音乐上都有自己很大的创新。

从篇幅上，较前人大大增加，由一曲变为十八曲；从内容上，由简单到丰富，由徒歌变挽歌再变为抒情之作；从情感上，由悲怆到激愤；从音乐上，由徒歌到吟诵到配乐演唱。

最早苏武学《行路难》可歌，但无配乐。袁山松修改后的《行路难》令听者流涕。鲍照既为拟作，应该也可演唱。

《行路难》组诗以演唱的形式表演，而鲍照早已把观众纳入创作因素中，与听者进行交流，有受众意识，且下文不断提及“君”，提出疑问，自问自答，吸引观者的注意力。

《行路难》其一言：

> 愿君裁悲且减思，听我抵节行路难。[①]

许慎《说文解字》曰：

> 抵，挤也。[②]

“节”为乐器名，是拍板一类的乐器。古代文献中也常出现此类乐器。《宋书·乐志》：

> 丝竹更相和，执节者歌。[③]

唐代白居易《琵琶引》：

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第224页。

② 许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第251页。

③ 白居易：《白居易集》，中华书局，1979，第242页。

钿头银篦击节碎，血色罗裙翻酒污。[1]

经考证，“节”是一种类似竹板但比竹板长的民族乐器里的打击乐器。见于陕西关中的地方戏曲比如眉户、碗碗腔、线腔等剧种中。一般由两片长约两尺的竹板或者红木等硬质木材做成，一头用绳线穿系，另一头双手持拿拍打敲击发出节奏声。

《拟行路难（十八）》与《拟行路难（其一）》有对应之意，“其一”请“诸君”听作者言，“其十八”则奉劝“诸君”不要强求富贵，开篇与末篇明显对应。作者在末篇又自言“对酒叙长篇”，说明作者创作时已经把这十八首看作大型组歌，并不是钱仲联所说的“非同一时之作也”。据此推测，《行路难》可能为组歌。

后唐代李白有《行路难》三首，王昌龄也有《变行路难》，明代何景明《大复集》有《行路难四首》等，都体现了后世文人对鲍照《拟行路难》的肯定与喜爱。

## 二　新题乐府音乐形态研究

鲍照新题乐府共22题60首，其中包括无旧题，但化用前人诗句和自制新题两种情况。对于鲍照新题乐府，后世模拟之作甚多。

### （一）无旧题，但化用前人诗句

鲍照乐府题名多为自制，有一部分题目化用前人诗句，多用《诗经》、曹植乐府等。如：

**1. 出自《诗经》**

《代北风凉行》

其曲名出自《诗经》卫诗中《北风诗》，其词曰：“北风其凉，雨雪其雱。”[2]传云：“北风寒凉，病害万物，以喻君政暴虐，百亲不亲也。”[3]若鲍照《北风凉》、李白“独龙栖寒门”，皆伤北风雨雪，而行人不归，与卫诗异矣。其诗风格愁怨。

① 沈约：《宋书》，中华书局，1974，第603页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第250页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第250页。

### 《代鸣雁行》

其曲名出自《诗经》卫诗中《匏有苦叶诗》："噰噰鸣雁，旭日始旦。"[①] 郑康成曰："雁者随阳而处，似妇人从夫，故婚礼用焉。噰噰，声和也。"[②] 钱仲联补注："鸣雁行盖出于此。"[③]

隋代李元操，唐代李白、韩愈、鲍溶、陆龟蒙，宋代朱翌，明代刘基、李梦阳、何景明，清代陈廷敬均有拟作。

明代于慎行《谷城山馆诗集》卷四《鸣雁行寄赵瀫阳年兄南粤》：

> 一为鸣雁行，三叹沾人衣。[④]

可见，《鸣雁行》整体风格凄苦悲伤。

**2. 出自曹植乐府**

### 《代出自蓟北门行》

出自曹植《艳歌行》："出自蓟北门，遥望胡地桑。枝枝自相值，叶叶自相当。"但鲍照内容与其无相关之处。《乐府解题》曰："《出自蓟北门行》，其致与《从军行》同，而兼言燕蓟风物，及突骑勇悍之状。若鲍照云《羽檄起边亭》，备叙征战苦辛之意。"[⑤]

### 《代结客少年场行》

出自曹植《结客篇》："结客少年场，报怨洛北芒。"[⑥]《后汉书》曰："祭遵尝为部吏所侵，结客杀人。"[⑦]《乐府解题》曰："《结客少年场行》，言轻生重义，慷慨以立功名也。"[⑧]《广题》曰："汉长安少年杀吏，受财报仇，相与探丸为弹，探得赤丸斫武吏，探得黑丸杀文吏。尹赏为长安令，尽捕之。长安中为之歌曰：'何处求子死，桓东少年场。生时谅不谨，枯骨复何葬。'按结客少年场，言少年时结任侠之客，为游乐之场，终而

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第223页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第223页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第223页。
④ 于慎行：《谷城山馆诗集》卷四，《文渊阁四库全书》本。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》，第891页。
⑥ 钱仲联：《鲍参军集注》，第192页。
⑦ 钱仲联：《鲍参军集注》，第192页。
⑧ 钱仲联：《鲍参军集注》，第192页。

无成，故作此曲也。”[①]

## （二）自制新题

鲍照新题乐府有单曲，例如《王昭君》《萧史曲》《松柏篇》；也有组歌，例如《幽兰》《采菱歌》《吴歌》《中兴歌》等。

**1.《幽兰》**

鲍照还专门创作三首琴曲歌辞，这对于没有一定音乐知识的人来说是不可能完成的。鲍照有《幽兰》五首：

倾晖引暮色，孤景流思颜。梅歇春欲罢，期渡往不还。

帘委兰蕙露，帐含桃李风。揽带昔何道，坐令芳节终。

结佩徒分明，抱梁辄乖忤。华落知不终，空愁坐相误。

眇眇蛸挂网，漠漠蚕弄丝。空惭不自信，怯与君尽期。

陈国郑东门，古来共所知。长袖暂徘徊，驷马停路歧。[②]

鲍照《幽兰》五首被《乐府诗集》收在《漪兰操》内。《漪兰操》，孔子作，一曰《幽兰操》。琴论曰：“和乐而作，命之曰畅，言达则兼济天下而美畅其道也。忧愁而作，命之曰操，言穷则独善其身而不失其操也。”[③] 根据鲍照的生平经历，再对照此辞的思想内涵，显属《猗兰操》一类。《古今乐录》曰：“孔子自卫反鲁，见香兰而作此歌。”[④]《琴操》曰：“《猗兰操》，孔子所作。孔子历聘诸侯，诸侯莫能任，自卫反鲁，隐谷之中，见香兰独茂。喟然叹曰：‘兰当为王者香，今乃独茂，与众草为伍。’乃止车援琴鼓之，自伤不逢时，托辞于香兰云。”[⑤] 鲍照也曾历任诸侯而不遇，与孔子经历何其相似。

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第 192 页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第 21 页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第 21 页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，第 211 页。
⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，第 211 页。

**2.《采菱歌》**

鲍照《代春日行》中有“奏采菱，歌鹿鸣”一句。《采菱》《鹿鸣》都为曲名，显然在《春日行》创作之时，《采菱》可歌。

西汉《淮南子》曰：

夫歌采菱，发阳阿，鄙人听之，不若延露以和也。①

东晋《宋书·谢灵运传》中《山居赋》云：

卷《敂弦》之逸曲，感《江南》之哀叹。
秦筝倡而溯游往，《唐上》奏蒲生诗，皆感物致赋。

下自注：《敂弦》是《采菱歌》，《江南》是《相和曲》。

白居易七言绝句《看采菱》：

菱池如镜净无波，白点花稀青角多。
时唱一声新水调，谩人道是采菱歌。②

唐代骆宾王《骆丞集》卷二：

江南节序多，文酒屡经过。共踏春江曲，俱唱采菱歌。③

唐代《鲍溶诗集》卷一《水殿采菱歌》：

宫鸦叫赤光，潮声入宫宫影凉。
火华啼露卷横塘，金堤四合宛柔扬。
美人荷裙芙蓉装，柔荑萦雾棹龙航。
采莲一声吴态长，青丝结眼捕鸳鸯。④

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第40页。
② 白居易：《白居易集笺校》，上海古籍出版社，第1956页。
③ 骆宾王：《骆丞集》卷二，《文渊阁四库全书》本。
④ 鲍溶：《鲍溶诗集》，上海古籍出版社，1994，第3页。

明代李维祯纂修《山西通志》卷二百二十九：

嵩知不可留，乃广为饯别，悉集宾僚夜宴中堂。嵩以歌送红线，酒请座客，冷朝阳为词。词曰：采菱歌怨木兰舟，送客魂消百尺楼。还是洛妃乘雾去，碧天无际水空流。歌竟，嵩不胜其悲，红线拜且泣，因伪醉离席，遂亡所在。[①]

明代徐光启《农政全书》卷六十“菱科”记载：

采菱科，采菱科，小舟日日临清波。菱科采得余几何，竟无人唱采菱歌。风流无复越溪女，但采菱科救饥馁。[②]

清代厉鹗《樊榭山房集》卷四《夏五闲居八首》

试效采菱歌，乡味得未曾。[③]

清代查慎行《敬业堂诗集》卷十三载《垆墟舟中口占同德尹作二首》其一：

水面浮沤的的圆，采菱歌出采莲船。此歌赖是吴儿唱，若是吴娘更可怜。[④]

由上可知，《采菱歌》自西汉一直流传，且多在吴地，多为女子所唱。

**3.《中兴歌》**

《中兴歌》，为杂歌谣辞。《宋史》卷四百五十九：

秦桧当国，科场尚谀佞试题。闻中兴歌，颂庭筠叹曰，今日岂歌颂时耶？

---

① 李维祯纂修《山西通志》卷二百二十九，《文渊阁四库全书》本。

② 徐光启：《农政全书》，岳麓书社，2002，第1000页。

③ 厉鹗：《樊榭山房集》，上海古籍出版社，2012，第275页。

④ 查慎行：《敬业堂诗集》，上海古籍出版，1986，第358页。

宋代曾丰《缘督集》卷六《衡阳西溪》：

眼底西溪少，碑间北客多。雪霜风日剥，岁月姓名讹。
后有诗堪勒，傍无石可磨。可磨悬绝处，留勒中兴歌。[①]

明代陆深《俨山集》卷十三《登凤凰山绝顶》：

南山佳气郁崔嵬，特地扁舟百里过。
缓步暗扶筋力倦，高登偏觉海天多。
闺中素练衣初具，天上风云气向和。
却立许时惭大手，磨崖欲写中兴歌。[②]

从上可知，《中兴歌》大体为歌颂之作。

**4.《松柏篇》**

《松柏篇》前有小序："余患脚上气四十余日。知旧先借傅玄集。以余病剧。遂见还。开袠。适见乐府诗龟鹤篇。于危病中见长逝词。恻然酸怀抱。如此重病。弥时不差。呼吸乏喘。举目悲矣。火药间阙而拟之。"[③] 从小序中"阙尔拟之"可知《松柏篇》为模拟《龟鹤篇》而作，除鲍照外，就现存文献而言，后世无拟作。

**5.《代堂上歌行》**

此曲属杂曲歌辞。后明代高启有拟作，其《高太史大全集》卷一载《堂上歌行》：

堂上歌，歌南山。主人为欢仰客颜，翠帷夜卷出两鬟。移尊更饮花树间，花树间有明月客，不醉歌不歇。[④]

从鲍照到高启可知，此曲多用于宴饮时，主人劝客饮酒作乐之时。

《萧史曲》，鲍照首创。后南朝齐张融、南朝陈江总、南宋曹勋有拟

---

① 曾丰：《缘督集》卷六，《文渊阁四库全书》本。

② 陆深：《俨山集》卷十三，《文渊阁四库全书》本。

③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第178页。

④ 高启：《大全集》卷一，《文渊阁四库全书》本。

作，多言升天事。

《代春日行》，鲍照首创。三言古乐府，后唐代李白、张籍拟之。宋元明清皆有拟作，以明代居多。

《代朗月行》，鲍照首创。后唐代李白、张渐，明代刘基有拟作。

《代空城雀》，鲍照首创。士赟曰："乐府内鸟兽二十一曲有空城雀。却不言所始。"后魏高孝纬、唐代李白、王健、聂夷中、刘驾有拟作。

《代夜坐吟》，鲍照首创。后唐代李白、李贺，元代张宪，明代郭奎均有拟作。

《代少年时至衰老行》《代阳春登荆山行》《代贫贱苦愁行》《代边居行》《代邽街行》首见于《鲍氏集》《乐府诗集》不载，后人无拟作。

乐器在乐府演奏中占重要地位，它几乎决定了乐曲的整个风格走向。鲍照诗中出现的乐器高达数种：琴、瑟、鼙鼓、胡笳、箫、雕琴、筝、笛、笙、节。现详列其下：

> 抽琴试抒思，荐佩果成讬。
> 君其且调弦，桂酒妾行酌。[①]
>
> 《采桑》
>
> 筝笛更弹唱，高唱好相和。[②]
>
> 《代堂上歌》
>
> 丝竹徒满座，忧人不解颜。长歌欲自慰，弥起长恨端。[③]
>
> 《代东门行》
>
> 陈钟陪夕燕，笙歌待明发。[④]
>
> 《代陆平原君子有所思》
>
> 靓妆坐帷里，当户弄清弦。[⑤]
>
> 《代朗月行》

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第137页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第190页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第143页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，第168页。
⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，第188页。

歌唱青齐女，弹筝燕赵人。[①]

《代少年时至衰老行》

霜鞞旦夕惊，边笳中夜咽。[②]

《王昭君》

琴瑟纵横散，舞衣不复缝。[③]

《代陈思王京洛篇》

身去长不返，箫声时往还。[④]

《萧史曲》

凤台无还驾，箫管有遗声。[⑤]

《升天行》

秦筝赵瑟挟笙竽，垂珰散佩盈玉除，停觞不语欲谁须。[⑥]

《代白纻舞歌辞四首》

古称渌水今白纻，催弦急管为君舞。

齐讴秦吹卢女弦，千金顾笑买芳年。[⑦]

《白诸曲二首》

愿君裁悲且减思，听我抵节行路难。

奉君金卮之美酒，玳瑁玉匣之雕琴，七彩芙蓉之羽帐，九华蒲萄之锦衾。[⑧]

《拟行路难》其一

筝、笛、瑟、笙等多现于宴会之上，为宴饮助兴。古琴是鲍照乐府中出现频率最高的乐器，多用来助诗人排解愁绪。

乐府是一种特殊的舞台艺术，它的传播通常分为三个环节：

第一，由作者创造出来。鲍照善于揣摩受众的心理，他的乐府诗中往往呈现出很强的互动性。鲍照乐府诗通常以叫卖形入题，来提高观众的关

① 钱仲联：《鲍参军集注》，第198页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，第205页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，第150页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，第204页。
⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，第174页。
⑥ 钱仲联：《鲍参军集注》，第216页。
⑦ 钱仲联：《鲍参军集注》，第220页。
⑧ 钱仲联：《鲍参军集注》，第234页。

注程度及参与热情。例如《代东武吟》，开篇便言：“主人且勿喧，贱子歌一言。”《代堂上歌行》：“四座且莫喧，听我堂上歌。”

第二，由歌者、舞者、表演者诠释与演绎出来。《读书丛说》卷三曰：

> 乐有四节：曰升歌；曰笙入；曰间歌；曰合乐。升歌者，工升自西阶歌某诗是也。笙入者，工以笙入于堂下奏某诗是也。间歌者，堂上歌某诗，堂下笙某诗。一歌一笙相间而行，也合乐者。[①]

可见笙常与歌间奏。表演也有固定的流程。

第三，听众或观众的理解接受与共鸣。而在鲍照的乐府诗中，鲍照通常将观众的感受作为影响创作的一个主要因素。鲍照的乐府中往往具备完整的场景，主人公与旁人的对白、对话等，也存在常用的套语来吸引观众的吸引力，这种创作是完全具备受众意识的，表现了鲍照希望把一定的价值观传递给受众，希望引起共鸣，从而来激发一些改变。

综上所述，乐府诗由于其音乐特性，必定呈现出与一般诗歌迥异的风貌。鲍照乐府诗整体音乐风格以悲苦为主，少有欢快之作，这与诗人本身的性格与经历密不可分。而鲍照在进行乐府创作时有明显的创作自觉，通常将读者纳入其创作考虑范畴，使其乐府诗具有独特的魅力。

---

① 许谦：《读书丛说》卷三，《文渊阁四库全书》本。

# 《昔昔盐》考

## ——兼论“盐曲”音乐属性*

韩　宁　徐文武（北京，首都师范大学文学院，100089）

**摘　要：**《昔昔盐》一曲源于西域，北魏时传入。以“盐”为名的曲调甚多，关于“盐”之含义众说纷纭。从《隋书·音乐志》西戎乐中“盐曲”的记载可知，“盐曲”可以用作解曲。《羯鼓录》收“盐曲”四首，“盐曲”为羯鼓曲。《昔昔盐》非羯鼓曲，但仍可作为解曲。薛道衡《昔昔盐》流传甚广，王维诗被截取而入《昔昔盐》一调，赵嘏将薛诗广为二十章，明显不入乐辞。

**关键词：**昔昔盐　盐曲　解曲　羯鼓曲

**作者简介：**韩宁，女，1974年生，首都师范大学文学院副教授，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府诗研究。徐文武，男，1972年生，河北大学文学院副教授，主要研究方向为宋代文学及词曲学。

《昔昔盐》一曲被收入郭茂倩《乐府诗集》“近代曲辞”，题解曰：“隋薛吏部有《昔昔盐》，唐赵嘏广之为二十章。”[①] 薛吏部即薛道衡。乐府歌诗以“盐”为名并不鲜见，除《昔昔盐》外，据文献可辑“盐曲”如下，一、《隋书·音乐志》《文献通考》所载西域“盐曲”：《疏勒盐》《盐曲》《昔昔盐》《一台盐》；二、崔令钦《教坊记》：教坊次曲《一捻盐》、教坊大曲《一斗盐》；三、南卓《羯鼓录》：《鲍岭盐》《要杀盐》

---

* 本文为国家社会科学基金一般项目“唐乐府曲调源流考与唐诗传播关系研究”（项目编号15BZW064）、“唐大曲曲调详考及与词调关系研究”（14BZW046）阶段性成果。

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，中华书局，1999，第1109页。

《大秋秋盐》《突厥盐》；四、王溥《唐会要》：《白蛤盐》《神鹊盐》《舞鹤盐》《神雀盐》《大序盐》；五、日本《倭名类聚抄》传唐曲：《三台盐》《安乐盐》《壹德盐》《合欢盐》。另外，牛僧孺《玄怪录》载：蘧蒢三娘“尤工唱《阿鹊盐》”①，权德舆《杂兴》诗“含羞敛态劝君住，更奏新声《刮骨盐》”②，沈括《梦溪笔谈》所列《黄帝盐》《突厥盐》，洪迈《容斋续笔》列《满座盐》《归国盐》③。

## 一 《昔昔盐》调名杂说

关于《昔昔盐》调名之含义，有多种说法。对“昔昔”二字的争议不多，“昔昔”，又作“析析、淅淅、惜惜”。《乐府诗集》题解称：“‘昔’一作‘析’。”④ 元稹《答姨兄胡灵之见寄五十韵》一诗有“华奴歌淅淅，媚子舞卿卿”句，注曰：“歌者华奴，善歌《淅淅盐》。”⑤ 日本所传唐《五弦谱》作《惜惜盐》。杨慎《词品》“夜夜昔昔”条云：“梁乐府夜夜曲，或名昔昔盐。昔即夜也。《列子》：‘昔昔梦为君。’”⑥《夜夜曲》，沈约所作也。张德瀛《词徵》“乐府有昔昔盐”句后注曰：“昔或作析。一云昔昔，隋宫美人名。”⑦ 若视作人名，“惜惜”更为常见，隋唐时美人取叠字双名很常见，郎瑛《七修类稿》“唐双名美人”条下曰：“元稹妾名莺莺，张祐妾名燕燕，柳将军爱妓名真真，张建封舞妓名盼盼，又善歌之妓曰好好、端端、灼灼、惜惜，钱塘杨氏曰爱爱，武氏曰赛赛，范氏曰燕燕，天宝中贵人妾曰盈盈，大历中才人张红红，薛琼琼，杨虞卿妾英英，不知唐时何以要取双名耶？”⑧ 可见，《昔昔盐》调名中的“昔昔”二字或如杨慎《词品》作“夜夜”讲，又或指一位名为“昔昔”的美人。

《昔昔盐》调名争议集中于“盐”字的含义。总结起来，主要有如下

---

① 李昉等：《太平广记》卷三三六“郑望”条，中华书局，1961，第2668页。
② 《全唐诗》卷三二八，中华书局，1999，第3678页。
③ 张端义：《贵耳集》作“归盐”。影印文渊阁《四库全书》第865册，台北商务印书馆，1983，第440页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1109页。
⑤ 《全唐诗》卷四六，第4534页。
⑥ 杨慎：《词品》卷一，唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1999，第429页。
⑦ 张德瀛：《词徵》卷一，唐圭璋《词话丛编》，第4091页。
⑧ 郎瑛：《七修类稿》卷十九“辩证类”，上海书店出版社，2001，第253页。

几种说法，一是“盐”即为“曲”的别称。如杨慎《词品》云：“盐亦曲之别名。”[①] 阮葵生《茶馀客话》亦云：“盐即曲之别名，昔与夕通，无庸深解。”[②]《四库提要》王灼《碧鸡漫志》一书提要曰：“且盐乃曲名，隋《薛道衡集》有《昔昔盐》，唐张鷟《朝野佥载》有《突厥盐》，可以互证。”[③] 将“盐”释为“曲”，简单明了，但持此种观点的人并不多，可能因为如此释义未能将“盐”缘何称为“曲”，以及“盐”缘何至隋始称为“曲”等问题解释清楚。在此基础上，又进一步释“盐”如“吟”“行”“曲”“引”之类，如洪迈《容斋续笔》：

> 《玄怪录》载“籧篨三娘工唱《阿鹊盐》”，又有《突阙盐》《黄帝盐》《白鸽盐》《神雀盐》《疏勒盐》《满座盐》《归国盐》。唐诗“媚赖吴娘唱是盐”，“更奏新声《刮骨盐》”。然则歌诗谓之“盐”者，如吟、行、曲、引之类云。[④]

洪迈认为《昔昔盐》调名之“盐”并非个别，还有诸多以“盐”命名的曲调，所以“盐”如同“吟、行、曲、引之类”，是某一类曲子的统称。郭茂倩《乐府诗集》“杂曲歌辞”题解曰：“汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之馀也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”[⑤] “行”“引”“歌”“谣”等皆为汉魏以来诗歌流传而形成的篇名，以之为名的诗歌，或者是体式上，或者是音乐上，或者是内容上，具有一定的规定性。由此可见，若以“曲”名篇，应该具有区别于其他诗歌类别的特别之处，然洪迈之说并未论及此点。

二是“盐”当作“炎”。沈括《梦溪笔谈》载：“顷年王师南征，得《黄帝炎》一曲于交趾，乃杖鼓曲也。唐曲有《突厥盐》《阿鹊盐》。施肩吾诗云：‘颠狂楚客歌成雪，妩媚吴娘笑是盐。’盖当时语也。今杖

---

① 杨慎：《词品》卷一，唐圭璋：《词话丛编》，第 429 页。

② 阮葵生：《茶馀客话》卷十一，中华书局，1959，第 306 页。

③ 纪昀等：《四库全书总目提要》卷一百九十九，河北人民出版社，2000，第 5499 页。

④ 洪迈：《容斋续笔》卷七，上海古籍出版社，1978，第 305 页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷六十一，第 884 页。

鼓谱中有炎杖声。”[1] 沈括以《黄帝炎》因近年征交趾而得之，遂判断此《黄帝炎》类似于唐代之《突厥盐》《阿鹊盐》等曲，“盐”即是“炎”，是唐时语也。吴曾《能改斋漫录》“黄帝炎曲炎当作盐”条据沈括所言辩误曰：

> 予按，《隋书·乐志》云：“其舞曲有疏勒盐。”《古乐府集》，隋薛道衡有《昔昔盐》。《乐苑》云：“《昔昔盐》羽调曲，唐亦为舞曲。昔一作析，唐赵嘏广之为十一章。”然则以盐名曲，自隋已有。存中以为唐世，非也。考《唐书·礼乐志》及《通典》，皆不具此曲名。……然突厥盐者，岂非《隋志》疏勒盐也？[2]

吴曾辩驳沈括以“盐”为名之曲是唐时所有，并以《昔昔盐》为例而证“自隋已有”。吴曾考唐史书皆不载此类曲名，遂怀疑此曲可能是源于隋时的疏勒乐曲。此种将“盐”当作“炎”之论点，仅据《黄帝炎》一曲而立论，难免有偏颇和轻断之嫌。

三是“盐”指“族盐”。张鷟《朝野佥载》载：“麟德已来，百姓饮酒唱歌，曲终而不尽者号为‘族盐’。后阎知微从突阙领贼破赵、定。后知微来，则天大怒，磔于西市。命百官射之，河内王武懿宗去七步，射三发，皆不中，其怯懦也如此。知微身上箭如猥毛，锉其骨肉，夷其九族，疏亲及不相识者皆斩之。小儿年七八岁，驱抱向西市，百姓哀之，掷饼果与者，相争夺以为戏笑。监刑御史不忍害，奏舍之。其‘族盐’之言，于斯应也。”[3] “族盐”是乐曲演奏中的专用名词，《新唐书》载：“武后时，民饮酒讴歌，曲终而不尽者，谓之‘族盐’。”[4] 《朝野佥载》所录乃关于“族盐”的一件谶言之事，“族盐”与“族阎”同音，阎知微被夷九族正合于此语。“族盐”一语产生于武后时，阎知微被夷九族在武周与突厥战胜之后，无怪乎会有此谶言。将“族盐”与《昔昔盐》等“盐曲”联系起来的是杨慎，其《古今风谣》“龙朔中里歌有突厥盐”条注曰：

---

① 沈括撰，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》卷五，中华书局，1957，第59页。

② 吴曾：《能改斋漫录》卷五“辨误”，中华书局，1960，第105页。“赵嘏广之为十一章”，应为“赵嘏广之为二十章”。

③ 张鷟：《朝野佥载》卷一，中华书局，1979，第11页。

④ 《新唐书》卷三十五，中华书局，1975，第921页。

> 盐，曲名。有黄帝盐、阿鹊盐、昔昔盐。《唐书》又云："武后时，民间饮酒讴歌，曲不尽者谓之族盐。"其声流于宋时，有《乌盐角》，或谓得曲始于盐角中，妄说也。时有突厥之警。①

杨慎认为《黄帝盐》《阿鹊盐》《昔昔盐》等曲名中的"盐"，当为"族盐"之意。但他并未申说《昔昔盐》等曲"曲终而不尽"之意是怎样在乐曲中体现的，是一种演奏方式；是置于乐曲末尾；是作为解曲；或者其他。反倒是将流传于宋代的《乌盐角》与"族盐"相关背景相联系，得出"时有突厥之警"之结论。

四是"盐"即曲之"艳"。此说最早见于方以智的《通雅》：

> "曲胤"即"曲引"……"引"与"胤"通，又转为"艳"，又转为"盐"。"盐"即曲之"艳"也。《丹铅馀录》曰："'盐'，曲之别名也。"智按：《礼》曰："盐诸利"，与"艳"同。谓如吟、行、曲、引之类，正是曲前之艳。但歌此曲不定为曲前、曲中，直如《九宫谱》之所谓慢词也。唐宋以来直作"盐"，或以"炎"呼之，盖"盐"既与"艳"通，则"艳"亦有平声矣。②

《通雅》以"盐"通"艳"，曲前称"艳"，但"盐"不一定是曲前，如同慢词般，不特别区分曲前、曲中。清代学者多承其说，如毛先舒《诗辩坻》："乐府题有《昔昔盐》及他名盐者甚者，'盐'疑当读作艳。《郊特牲》：'流示之禽，而盐诸利。''盐'亦读艳。盖古歌多称艳者，曹孟德乐府'云行雨步'一章为艳，盖是歌名耳。"③ 桂馥《札朴》"览古"有云："乐府《昔昔盐》，'盐'，借字，当为'艳'。"④ 此种说法尚不能令人信服，虽然《礼经》中"盐"与"艳"通，但此种用法罕见，且在字源和词源上，"盐"与"艳"词义相通尚缺乏依据。

还有如张德瀛《词徵》综合各家之说："乐府有昔昔盐，传自戎部，盖疏勒曲也，属羽调。盐与胤引均通，又转为艳，义与乐府之三妇艳相

① 杨慎：《古今风谣》，古典文学出版社，1958，第130页。

② 方以智：《通雅》卷二十九，影印文渊阁《四库全书》第857册，第572页。

③ 毛先舒：《诗辩坻》卷二，郭绍虞编《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第38页。

④ 桂馥：《札朴》卷三"览古"，中华书局，1992，第100页。

类，又作炎。北宋时，王师南征，制黄帝炎曲。”① 张德瀛基本将前人之说罗列在一起。除此之外，如《芥室诗话》解“盐”者有“味”之谓，《解颐新语》解“盐”为“好”，梅尧臣因词调《盐角儿》而释“盐”为纸角裹盐，还有“盐”读为“行”是一种歌行体，“盐”与“摻”“散”皆是曲之别名，“盐”可读为“易”“夜”两音，等等。任半塘《唐声诗》认为：“盐”是起于隋唐的疏勒乐，并以岸边成雄《唐代音乐历史研究》一书中误“盐曲”为“监曲”为据，判断“盐”应为音译。② 惜任半塘虽指出其为音译，但并未阐释以“盐”命名的一类曲调的含义。关于《昔昔盐》曲名中“盐”之含义可谓众说纷纭，但皆难以定论。

## 二 “盐曲”可以用作解曲

“盐曲”的最早记录见于《隋书·音乐志》：“大业中，炀帝乃定《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼毕》，以为九部。”③ 其中龟兹乐中有《疏勒盐》，疏勒乐中有《盐曲》。马端临《文献通考·乐考》载疏勒乐：“盖起自后魏平冯氏通西域时。隋唐以备燕乐部。……曲调有《昔昔盐》《一台盐》之类。”④ 可知，《疏勒盐》《盐曲》《昔昔盐》《一台盐》出自龟兹乐和疏勒乐，在北魏通西域时传入。

自西域传入之音乐，其名多为胡语，如龟兹乐之《善善摩尼》《婆伽儿》，疏勒乐之《亢利死让乐》，康国乐之《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》，安国乐之《附萨单时》《末奚》《居和祇》，等等。西域音乐甫一传入，其曲名并未译作汉语。那么，在之前的乐府曲调中从未出现过的“盐”，很有可能是一个音译外来语。唐十部乐在隋九部乐基础上设置，《通典·乐》载：“大唐平高昌，尽收其乐，又进宴乐，而去礼毕曲。今著令者，唯十部。”⑤ 十部乐，“一曰宴乐，二曰清商，三曰西凉，四曰天竺，五曰高丽，六曰龟兹，七曰安国，八曰疏勒，九曰高

---

① 张德瀛：《词徵》卷一，唐圭璋：《词话丛编》，第 4091 页。
② 任半塘：《唐声诗》下，上海古籍出版社，2006，第 213 页。
③ 《隋书》卷十五，中华书局，1973，第 377 页。
④ 马端临：《文献通考》卷一百四十八，中华书局，1986，第 1294 页。
⑤ 杜佑：《通典》卷一百四十六，中华书局，1988，第 3726 页。

昌，十曰康国，而总谓之燕乐。"[①] 唐乐以隋乐为基础，并且吸收了更多的非中原音乐。这一融合多种元素的音乐形式受人喜爱，并逐渐占据主导，但很长一段时间内这些乐曲依然保留着传入之初的胡语曲名，直至唐玄宗天宝十三载（754）。《唐会要》载："天宝十三载七月十日，太乐署供奉曲名，及改诸乐名。……司空杨国忠、左相陈希烈奏：'中使辅璆琳至，奉宣进止，令臣将新曲名一本，立石刊于太常寺者。今既传之乐府，勒在贞珉，仍望宣付所司，颁示中外。'敕旨：'所请依。'"[②] 因要将曲名"勒在贞珉"，刻于碑铭，传世天下，而那些胡语曲名实在不类，所以杨国忠和陈希烈奏改新名。以《唐会要》载"太蔟宫"为例：

> 太蔟宫时号沙陀调：《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《因度玉》改为《归圣曲》，《承天》《顺天》《景云》《君臣相遇》《九真》《九仙》《天册》《永昌乐》《永代乐》《庆云乐》《冬乐》《长寿乐》《紫极万国欢》《封禅曜日光》《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》，《河东婆》改为《燕山骑》，《俱伦仆》改为《宝伦》，《光色俱腾》改为《紫云腾》，《摩醯首罗》改为《归真》，《火罗鸧鸽盐》改为《白蛤盐》，《罗刹末罗》改为《合浦明珠》，《勿薑贱》改为《无疆寿》，《苏莫剌耶》改为《玉京春》，《阿个盘陀》改为《元昭庆》，《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》，《苏莫遮》改为《万宇清》，《舞仙鹤乞裟婆》改为《仙云升》。[③]

凡是胡语曲名都改用新名，太蔟宫中的"盐曲"《火罗鸧鸽盐》改为更易懂的《白蛤盐》。[④] 此次改名涉及的"盐曲"还有《野鹊盐》改为《神鹊盐》，《急火凤》改为《舞鹤盐》，《神雀盐》和《大序盐》[⑤] 未改。

"盐曲"北魏时自西域传入，彼时的西域乐曲名大多直接音译而来，"盐曲"也不例外，因此，"盐"也许仅为音译胡语，是否具有代表某一类乐曲的特定含义，还不能确定。至唐天宝十三载，朝廷对太乐署供奉的曲

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1107页。

② 王溥：《唐会要》卷三十三，中华书局，1955，第615～618页。

③ 王溥：《唐会要》卷三十三，第615～616页。

④ 杜佑：《理道要诀》："《火罗鸧鸽盐》改为《白鸽盐》。"

⑤ 《大序盐》见于杜牧《理道要诀》天宝十三载改诸乐名，《唐会要》无。

名做了一次大的修改，修改的目的即是将那些音译外来语曲名改为与宫廷音乐相符的比较文雅的汉语曲名。“盐曲”亦在修改之列，但是很明显，在曲名上仍保留了“盐”字，说明最迟在唐天宝十三载时，曲名中“盐”的特定含义被固定下来，以“盐”为名代表了一类乐曲，这类乐曲具有一定的特性，区别于其他曲类，且已成为共识。

“盐曲”区别于其他曲类的特性可以从其传入之初来考察。《隋书·音乐志》在西戎乐中最早记录了“盐曲”，西戎乐基本上包含歌曲、舞曲、解曲三部分内容：

> 《西凉》者……其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。
>
> 龟兹乐……其歌曲有《善善摩尼》，解曲有《婆伽儿》，舞曲有《小天》，又有《疏勒盐》。
>
> 《康国》……歌曲有《戢殿农和正》，舞曲有《贺兰钵鼻始》《末奚波地》《农惠钵鼻始》《前拔地惠地》等四曲。
>
> 《疏勒》，歌曲有《亢利死让乐》，舞曲有《远服》，解曲有《盐曲》。
>
> 《安国》，歌曲有《附萨单时》，舞曲有《末奚》，解曲有《居和祇》。①

与九部乐中另两部外族音乐《天竺乐》和《高丽乐》相比，西戎乐基本上都有“解曲”。南卓《羯鼓录》载有李琬指导鼓工奏曲之事，其中提到解曲：

> （李琬）尝夜闻羯鼓声，曲颇妙。于月下步寻至一小宅，门极卑隘，叩门请谒。谓鼓工曰：“君所击者岂非《耶婆色鸡》乎？（一本作耶婆娑鸡。）虽至精能，而无尾，何也？”工大异之，曰：“君固知音者，此事无人知。某太常工人也，祖父传此艺，尤能此曲。近张通儒入长安，某家事流散。父没河西，此曲遂绝。今但按旧谱数本寻之，竟无结尾声，故夜夜求之。”琬曰：“曲下意尽乎？”工

① 《隋书》卷十五，第378~380页。

曰："尽。"琬曰："意尽即曲尽，又何索尾焉？"工曰："奈声不尽何？"琬曰："可言矣！夫曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其声也。夫《耶婆色鸡》，当用《屈柘急遍》解之。"工如所教，果相谐协，声意皆尽。（如《柘枝》用《浑脱》解，《甘州》用《急了》解之类是也。）①

鼓工奏《耶婆色鸡》，因发现其"竟无结尾声"，故反复练习，李琬指导其当"曲有不尽者，须以他曲解之，方可尽其声也。夫《耶婆色鸡》，当用《屈柘急遍》解之。""解曲"本身是一支独立的乐曲，在演奏较长的乐曲，或者是回旋曲时，需要加入"解曲"，否则很难结束，找不到终止感。②《隋书·音乐志》所载西戎乐中，《于阗佛曲》《疏勒盐》《盐曲》三首曲名与其他不同，除了"盐"字外，不似完全的胡语。如《于阗佛曲》，于阗其国"俗奉佛"③，信奉佛教，国内的佛曲应该不止一首，那么《于阗佛曲》未必是指一支特定乐曲，而是代称于阗国内的所有佛曲。《疏勒盐》和《盐曲》与之同理，尤其是《盐曲》，不似支曲名，而更似以"盐"为名的一类乐曲的统称。那么，"解曲有《盐曲》"一句，即可解读为以"盐"为名的乐曲可以用作解曲，即，用于曲名的"盐"有"解曲"之意。

前文已列，有观点认为"盐"之含义当作"族盐"。"族盐"意为"曲终而不尽者"，曲终不尽，则需要"解曲"，"解曲"正是将过长的，或者是没有终止感的曲子结束。由此可见，"盐"并非当作"族盐"之意，而是"族盐"使用了"盐曲"为"解曲"之意。

"盐曲"为解曲是其音乐特性之一，本来解曲并非专门之曲，理论上任何曲子都可以作"解曲"，当其被用作"解曲"时，即为"解曲"。如《柘枝》用《浑脱》解，《浑脱》本为教坊曲，有着独立而完整的音乐形式，但其亦为《柘枝》的解曲。因此，"盐曲"可以用作解曲，从而在一个较大的乐章中形成相对完整的乐段，不至于造成过于紧迫、一气到底之感，同时，"盐曲"也是一支独立的乐曲，可以单独使用、演奏。

---

① 南卓：《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998，第7~8页。

② 李健正：《大唐长安音乐风情》，河北大学出版社，2010，第29页。

③ 《隋书》卷八十三，第1852页。

## 三 “盐曲”是羯鼓曲

南卓《羯鼓录》内有四首“盐曲”：《鲍岭盐》《要杀盐》《大秋秋盐》《突厥盐》。《羯鼓录》所收“盐曲”与众不同，这四首“盐曲”基本上没有改用新名，仍是音译胡语。“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之，次在都昙鼓、答腊鼓之下。”① 羯鼓本非中原乐器，羯鼓曲名多为直接音译，在唐十部乐中用之于龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部，而据《隋书·音乐志》明确所载之“盐曲”，正是龟兹部的《疏勒盐》和疏勒部的《盐曲》。可见，“盐曲”与羯鼓有着密切的关系。

唐玄宗是一位羯鼓演奏大家，曾自制九十多首羯鼓曲，《羯鼓录》载：

> （玄宗）尤爱羯鼓玉笛，常云八音之领袖，诸乐不可为比。尝遇二月初，诘旦巾栉方毕，时当宿雨初晴，景色明丽，小殿内庭，柳杏将吐，睹而叹曰：“对此景物，岂得不为他判断之乎！”左右相目，将命备酒，独高力士遣取羯鼓。上旋命之临轩纵击一曲，曲名春光好。神思自得。及顾柳杏，皆已发拆，上指而笑谓嫔御曰：“此一事不唤我作天公，可乎？”嫔御侍官，皆呼万岁。又制秋风高，每至秋空迥彻，纤翳不起，即奏之，必远风徐来，庭叶随下。其曲绝妙入神，例皆如此。②

玄宗精通音乐，算是位音乐奇才，作曲演奏样样精通，尤其喜欢羯鼓，他的羯鼓演奏简直到了出神入化的境地。因玄宗的喜爱，演奏羯鼓盛极一时。但入宋后，羯鼓曲逐渐衰微，直至完全失传。沈括《梦溪笔谈》记录：

> 吾闻《羯鼓录》序羯鼓之声云：“透空碎远，极异众乐。”唐羯鼓曲，今唯有邠州一父老能之，有《大合蝉》《滴滴泉》之曲。予在鄜

① 南卓：《羯鼓录》，第1页。
② 南卓：《羯鼓录》，第2页。

> 延时，尚闻其声。泾、原承受公事杨元孙因奏事回，有旨令召此人赴阙，元孙至邠，而其人已死，羯鼓遗音遂绝。今乐部中所有，但名存而已，透空碎远，了无馀迹。唐明帝与李龟年论羯鼓云，"杖之弊者四柜"，用力如此，其为艺可知也。①

邠州父老一死，羯鼓曲无人能继，自此消亡。沈括认为羯鼓曲消亡的原因是击打羯鼓很费力气，并且需要勤学苦练才能学成，因此能够演奏的人越来越少，直至湮灭。继而，沈括对比了宋鼓与唐鼓：

> 唐之杖鼓，本谓之"两杖鼓"，两头皆用杖。今之杖鼓，一头以手拊之，则唐之"汉震第二鼓"也。明帝、宋开府皆善此鼓。其曲多独奏，如鼓笛曲是也。今时杖鼓，常时只是打拍，鲜有专门独奏之妙。②

沈括所说"唐之杖鼓"即羯鼓，《通典》载："羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。"③ 一般的鼓只有一杖，羯鼓两面都要击，因此用两杖。唐羯鼓曲大多独奏，而非如宋代杖鼓般，只是用来打拍子。沈括还列举了唐杖鼓曲，有《黄帝炎》《突厥盐》《阿鹊盐》，《黄帝炎》即《黄帝盐》，皆为"盐曲"。王世贞《从弟瞻美保氏五十以诗代觞得古体四百二十字》有诗句曰："歌翻阿鹊盐，舞按回鹘队。胡笳作人语，羯鼓解琴秽。"④ 诗中有《阿鹊盐》曲名，"羯鼓解琴秽"一语用玄宗故事⑤，可见，王世贞当时认为《阿鹊盐》是羯鼓曲。

关于《黄帝炎》，吴曾驳沈括"黄帝炎得于交趾"曰："予又按张芸叟《南迁录》，载其'以元丰中，至衡山谒岳祠，有乐工六十四人隶祠下。每岁立夏之日致祠，潭州通判与县官，备三献奏曲侑神。初曰苏合香，次曰皇帝盐，终曰四朵子。三曲皆开元中所降也，至今不废。器服音调，与

---

① 沈括撰，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》卷五，第58~59页。

② 沈括撰，胡道静校注《新校正梦溪笔谈》卷五，第59页。

③ 杜佑：《通典》卷一百四十四，第3677页。

④ 王世贞：《弇州续稿》卷六，影印文渊阁《四库全书》第1282册，第72页。

⑤ 南卓《羯鼓录》："上性俊迈，酷不好琴，曾听弹琴，正弄未及毕，叱琴者出曰：'待诏出去！'谓内官曰：'速召花奴，将羯鼓来，为我解秽！'"（第4页）

今不同。然其曲甚长，自四更始奏，至旦方罢。祠官颇以为劳，多从杀减。'然则存中以黄帝炎因近年征交趾而得之，盖不知南岳有此旧曲也。"①张芸叟《南迁录》明确指出《黄帝盐》是传自唐开元年间的"侑神"三曲之一。此说在姜夔《白石道人歌曲》中得到印证，其《霓裳中序第一》序言曰："丙午岁，留长沙，登祝融，因得其祠神之曲，曰黄帝盐、苏合香，又于乐工故书中得商调霓裳曲十八阕。"② 从《黄帝盐》祠神之用可见，太乐署的"盐曲"可能也用于祭祀，掌管祭祀、朝会之乐本就是太乐署之职。羯鼓曲使用范围很广，《羯鼓录》还专列诸佛曲和食曲，因此，《黄帝盐》用于侑神并不为奇。

羯鼓曲只用于太簇一均，《羯鼓录》开篇即言："其音主太簇一均。"《四库提要》《羯鼓录》一书"提要"曰："附录羯鼓诸宫曲名。凡太簇宫二十三调，太簇商五十调，太簇角十四调，徵羽阙焉。惟用太簇者以羯鼓为主，太簇一均故也。"③ 羯鼓曲只有太簇诸调，且明确无徵羽调。然则，如果可以确定"盐曲"是羯鼓曲，其应属太簇调，至少绝不会在徵羽调内。"盐曲"所属宫调亦见于天宝十三载太乐署更改曲名之事，吴曾《能改斋漫录》转引杜佑《理道要诀》曰：

> 唯杜佑《理道要诀》云："天宝十三载七月，改诸乐名。太簇宫时号娑陀调，鸽鸽盐改为白鸽盐。太簇商时号大石调，野鹊盐改为神鹊盐。太簇羽时号般涉调，大序盐。中吕商时号双调，神雀盐。"④

综合《理道要诀》和前引《唐会要》可知，"盐曲"《白鸽盐》（《白蛤盐》）属太簇宫，《神鹊盐》属太簇商，《大序盐》属太簇羽，此三曲皆归太簇。另有《舞鹤盐》属林钟宫，《神雀盐》属中吕商，虽非太簇，但亦不属徵羽。另外，据此次太乐署所改另一曲名《急火凤》所属宫调，亦可佐证。在太乐署更改的共二百余个曲名中，出现三个《急火凤》：其一，林钟宫，《急火凤》改为《舞鹤盐》；其二，林钟羽，《急火凤舞》；其三，

---

① 吴曾：《能改斋漫录》卷五"辨误"，第106页。

② 姜夔：《白石道人歌曲》，王云五编《丛书集成初编》第2650册，上海商务印书馆，1937，第35页。

③ 纪昀等：《四库全书总目提要》卷一百一十三，第2923页。

④ 吴曾：《能改斋漫录》卷五"辨误"，第105页。

黄钟羽，《急火凤》。同样曲名的《急火凤》，仅在林钟宫里改为《舞鹤盐》，其余两个保留，那么，改名的原因并非因其胡语音译，而是因其为羯鼓曲。羯鼓曲不用徵羽，为了与林钟羽和黄钟羽的《急火凤》区别开，将林钟宫《急火凤》改为《舞鹤盐》，"盐曲"本身即为羯鼓曲，更改后不仅与其他曲调区分开，而且在曲名上标明其性质。日本《倭名类聚抄》传唐曲中有《三台盐》《安乐盐》《壹德盐》《合欢盐》四首"盐曲"，其中《安乐盐》和《壹德盐》二曲属沙陀调，唐代的沙陀调就是太簇宫，亦符合羯鼓曲用太簇一均。

据文献所辑"盐曲"中，基本可以确定为羯鼓曲的有《鲍岭盐》《要杀盐》《大秋秋盐》《黄帝盐》《突厥盐》《阿鹊盐》《白蛤盐》（《白鸽盐》）《神鹊盐》《舞鹤盐》《神雀盐》《大序盐》《安乐盐》《壹德盐》《疏勒盐》《一台盐》。前已论，"盐曲"可以用作解曲，解曲是乐曲在演奏中的使用方式，为了保证演奏效果和完整性，在乐曲安排上会做一些必要的增加或改变。解曲无关乎乐曲的属性，理论上，羯鼓曲、琴曲、琵琶曲等都可以作为解曲，甚至羯鼓曲本身亦需解曲，前引李琬指导鼓工奏曲之事，李琬擅长羯鼓，羯鼓曲《耶婆色鸡》亦需解曲《柘枝急遍》。解曲对其所属宫调亦无限制，陈旸《乐书》"胡曲调"列出唐代佛曲所入宫调，其中"大妙至极曲、解曲，并入越调也"①，解曲本身有其所属宫调，但在用于解曲时，需与主乐曲保持和谐，有可能会因之改变调式。因此，对于"盐曲"与解曲、羯鼓曲的关系，应当这样理解："盐曲"在演奏中会被用作解曲，而其音乐属性则为羯鼓曲。

## 四 《昔昔盐》的音乐属性及其曲辞分析

《昔昔盐》作为"盐曲"尚不能确定其是否为羯鼓曲，《乐府诗集》题解引《乐苑》曰："《昔昔盐》，羽调曲，唐亦为舞曲。"② 羯鼓曲无徵羽调，由此可见《昔昔盐》可能并非羯鼓曲。《昔昔盐》未见于天宝十三载更改曲名中，亦未收于《羯鼓录》，仅见于隋九部乐中。《大日本史·乐志》云："凡西土乐，出乎秦汉六朝以上者，谓之'古乐'。唐初所作，谓

---

① 陈旸：《乐书》卷一百五十九，影印文渊阁《四库全书》第211册，第738页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第1109页。

之‘新乐’。……新乐用羯鼓。……凡乐曲有急徐轻重之别，故分为大、中、小。”[①] 羯鼓出自外夷，唐代燕乐盛行，遂纳入宫廷音乐，加之玄宗酷爱，流行一时。按照《大日本史》所言，唐初所作，谓之“新乐”，此“新乐”之“新”是相对于唐前之乐而言的，包括隋乐在内。新乐才开始用羯鼓，《昔昔盐》一曲并未出现在唐代音乐曲目中，并非新乐，因此其非羯鼓曲亦是必然。

《昔昔盐》非羯鼓曲，却有箜篌曲的记载，郎瑛《七修类稿》有言：“箜篌，本师延为空国之侯所制，故名之也。……呜呼！其器久无，其音绝传，今有之，惜未见耳。予又考古辞《公无渡河》、隋《昔昔盐》，多弹此器，唐李凭最为妙手，故杨诗云：‘本是空侯乐，今为蜀国弦。新声晋师发，旧谱李凭传。’”[②] 箜篌为唐乐常用乐器，《昔昔盐》入箜篌曲亦属自然。另外，《昔昔盐》还被唱入笛曲，汤显祖《紫箫记》第六出审音：“奴家惯舞仙仙之珮，笑他生舞草迎人；能歌昔昔之盐，恨半死歌泉喜客。清声奏笛，空随郭字长生；涩指缝丝，曾教石家群少。”[③]《明诗纪事》孙承宗《闻笛》诗：“高楼当月夜，远思聚重檐。玉笛谁家弄？翻来《昔昔盐》。”[④] 笛子是古老的中原乐器，笛子演奏的《昔昔盐》则与其疏勒乐的本源相差甚远了。

“盐曲”可用作解曲，《昔昔盐》没有用作解曲的记载，但马端临《文献通考·乐考》疏勒乐列出曲调《昔昔盐》《一台盐》，因“盐曲”作为解曲即出自疏勒乐，那么，按理说《昔昔盐》亦是可以用于解曲的。

薛道衡有诗《昔昔盐》，流传甚广：“垂柳覆金堤，蘼芜叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。采桑秦氏女，织锦窦家妻。关山别荡子，风月守空闺。恒敛千金笑，长垂双玉啼。盘龙随镜隐，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊，倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。前年过代北，今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄。”[⑤] 此诗五言二十句，为典型的齐梁体。有论《昔昔盐》即乐府《夜夜曲》者，事实上二者在音乐属性上并无关联，《昔昔盐》出自疏勒乐，而《夜夜曲》是汉魏以来之杂曲。但就曲辞而言，薛道

---

① 转引自任半塘《唐声诗》下，第 248 页。

② 郎瑛：《七修类稿》卷十九“辩证类”，第 196～197 页。

③ 汤显祖：《紫箫记》第六出“审音”，毛晋编《六十种曲》，中华书局，1958，第 18 页。

④ 陈田辑《明诗纪事》辛签卷二，上海古籍出版社，1993，第 2831 页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第 1109 页。

衡《昔昔盐》和沈约等作《夜夜曲》在内容风格上很相似，皆为彼时流行的齐梁体。

薛道衡《昔昔盐》“暗牖悬蛛网，空梁落燕泥”句历来为人称道，甚而留有一桩公案，吴曾《能改斋漫录》“辩误”载：

> 唐刘悚《隋唐嘉话》载：“隋炀帝为燕歌行，群臣皆以为莫及。王胄独不下帝，因此被害。帝诵其句云，‘庭草无人随意绿。’能复道邪！”又唐潘远《纪闻》载：“隋炀帝作诗有押泥字者，群臣皆以为难和。薛道衡后至，诗成，有‘空梁落燕泥’之句。帝恶其出己上，因事诛之。临刑问：‘复能道得空梁落燕泥否？’”予考二事相似，然小说可信者少。及观五代韦縠所编《唐贤才调集诗》，其中载刘长卿一诗《别宕子怨》，凡十韵，有一联云：“暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。”与唐潘远所载道衡诗无异，何邪？以《隋书》考之，炀帝嗣位，道衡自襄州总管，转潘州刺史。岁余，上表求致仕。帝许，以秘书监待之。道衡既至，上高帝颂。帝览之不悦，拜司隶大夫，将置之罪。道衡不悟，遂因议新令事，付执法勘之。帝令自尽，宪司缢杀之。然则道衡贻怒炀帝，因献颂所致。况又《才调集》以为长卿诗，远说甚可疑也。又据《道衡集》亦有此，但名为《昔昔盐》。当是道衡自作，不缘和韵耳。[①]

吴曾考辨此事甚详，薛道衡并未因此诗招致杀身之祸，这是小说家所言。薛之死是因上高帝颂触怒了隋炀帝，因而被赐死，与其《昔昔盐》诗无关。薛之《昔昔盐》在《才调集》被收为刘长卿作，名为《别宕子怨》，洪迈《容斋续笔》断曰：“韦縠编《唐才调》诗，以赵诗（应为薛诗）为刘长卿，而题为《别宕子怨》，误矣。”[②] 此外，“空梁落燕泥”一句因备受喜爱，诗人顾况还曾以《空梁落燕泥》为题作五律一首。

《乐府诗集》薛道衡诗后收一首未署名《昔昔盐》：“碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。”[③] 此诗在《王右丞集》《全唐诗》等集子中皆

---

① 吴曾：《能改斋漫录》卷五“辨误”，第 87 ~ 88 页。

② 洪迈：《容斋续笔》卷七，第 305 页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十九，第 1109 页。

收为王维诗《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》，并且是截取其前四句。除《乐府诗集》外，另有梅鼎祚《古乐苑》、曹学佺《石仓历代诗选》收此诗，且标作者“无名氏”。将其与王维诗对比，字句有出入：

何如（如何）连御苑（《昔昔盐》）
如何连帝苑（王维诗）
缘溪满翠华（《昔昔盐》）
缘溪转翠华（王维诗）
洞中明月夜，窗下发烟霞（《昔昔盐》）
洞中开日月，窗里发云霞（王维诗）

相较可见，《昔昔盐》所改动的文字其平仄不变，改后诗意也未有明显提升。其实，字句的细微改动是为了便于诗歌入乐。选诗入乐是唐代乐府歌诗入乐的主要方式，《四库提要》《风林类选小诗》提要称：

所列诸诗，如富丽类中《昆仑子》，乃王维五言律诗前半首。边塞类中盖嘉运《伊州歌》，乃沈佺期五言律诗前半首。《戎浑》亦王维五言律诗前半首。客况类之《长命女》，乃岑参五言律诗中四句。盖当时采以入乐，取声律而不论文义。故郭茂倩《乐府诗集》各载于本调之下。[①]

是否采之入乐，不是看诗歌的内容，而是看诗歌的声律。当声律不合时，则需做出调整，乐工称之为“平宫商”，尤袤《全唐诗话》载唐太宗作《功成庆善乐》：

贞观六年九月，帝幸庆善宫，帝生时故宅也。因与贵臣宴，赋诗。起居郎请平宫商，被之管弦，命曰《功成庆善乐》。使童子八佾为九功之舞，大宴会，与《破阵舞》偕奏于庭。[②]

① 纪昀等：《四库全书总目提要》卷一百九十一，第5228页。
② 尤袤：《全唐诗话》卷一，清何文焕：《历代诗话》，中华书局，1981，第53页。

起居郎平宫商后，才“被之管弦”。《乐府诗集》所收无名氏《昔昔盐》，应该是将王维的《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》一诗截取而入乐府曲调《昔昔盐》之作，原诗某些字句因不合宫商，所以做了细微改动，从而更便于入乐演唱。

赵嘏作有《昔昔盐》20首，将薛道衡《昔昔盐》的20句，每句为题赋诗一首。如此作诗颇受诟病，《四库提要》《古乐府》提要曰：“且郭书务穷其流，故所收颇滥。如薛道衡《昔昔监》凡二十句，唐赵嘏每句赋诗一首，此殆如‘春官’程试，摘句命题，本无关于乐府，乃列之薛诗之后，未免不伦。”[①] 提要评价《古乐府》与《乐府诗集》之优劣，赵嘏《昔昔盐》成为受指摘之例。其实赵嘏颇有诗名，张为《诗人主客图》“环奇美丽主”下，赵嘏为“入室”之一[②]，其《长安晚秋》诗“残星几点雁横塞，长笛一声人倚楼”句很受杜牧激赏，呼之为“赵倚楼”。改动后的王维诗和赵嘏诗皆被收入《乐府诗集》的《昔昔盐》一调下，但王维诗明显可以入乐，而赵嘏诗应该仅为诗作，未入乐辞。《四库》“别集类存目”《定峰乐府》提要曰：“当其作诗，与乐亦绝不相关。甚有以古题衍为七言律诗，如胡曾之《关山月》者。又甚至每句衍为一首，如赵嘏之《昔昔盐》者。”[③] 以赵嘏《昔昔盐》为“与乐亦绝不相关”之例。赵嘏《昔昔盐》与薛道衡诗风格一致，绮丽精致，并非皆无可取，但如此作诗难免有逞才游戏之嫌。

---

① 纪昀等：《四库全书总目提要》卷一百八十八，第5150页。

② 张为：《诗人主客图》，丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第99页。

③ 纪昀等：《四库全书总目提要》卷一百八十二，第4959～4960页。

# 文学论述

# 汉乐府诗中王子乔形象考

张勇会（武汉，武昌首义学院新闻与法学学院，430064）

**摘　要**：王子乔的形象在汉代文献中屡次出现，他经历了一个从西汉时期单纯求长生的方士形象，到东汉时期与社会政治相结合的可以赐福的仙人形象的演变。而汉乐府诗中的王子乔是以在这种历史演变中不同时期的形象为原型的。吟叹曲《王子乔》中的人物是从东汉时期护佑人民的王子乔形象发展而来的；《善哉行》中的王乔实际上是以东汉王乔为原型的对仙人的一个广泛代称。《西门行》中的王子乔的核心则是长生，故他是从《列仙传》中的王子乔形象或者是单纯求长生的方士形象演化而来的。总之，汉乐府诗中的这些形象都反映着一定时期其人物的原型，并以此时期的原型为基础与歌辞本身相结合，形成了各自不同的特点。

**关键词**：王子乔　方士　东汉　社会历史

**作者简介**：张勇会，男，1987年生，辽宁锦州人。现为武昌首义学院新闻与法学学院教师，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

王子乔形象，已经有人做过研究，如柏英杰、孙逊《王子乔传说考辨》中对历史上出现的不同形象的王子乔的来源和先后顺序进行了研究[1]；又周建忠、常威《〈天问〉“大鸟何鸣，夫焉丧厥体”再考释——兼论仙人王子乔之迁变》中对王子乔故事的演变进行了研究。得出王子乔故事实为汉人新创的杰作，或许是汉代盛极一时的造神运动的映射和折光的结论[2]。上述文章对王子乔形象的来源和变化进行了细致的分析。然而笔者

① 柏英杰、孙逊：《王子乔传说考辨》，《南通大学学报》2013年第3期。

② 周建忠、常威：《〈天问〉“大鸟何鸣，夫焉丧厥体”——兼论仙人王子乔之迁变》，《中州学刊》2014年第1期。

认为仍有可以商讨的地方和继续研究的余地。其原因有二：首先，《王子乔传说考辨》这篇文章提出王子乔从羽人到蜀人，再到叶令王子乔和太子王子乔的次第变化，然而笔者认为，对王子乔形象的分析应该以其在历史发展中出现的顺序为依据，只有这样才能尽可能地把王子乔的形象演变从历史的角度描述出来，而不是单单从其形象的原始与否来对其进行分析和判断。其次，王子乔形象是自汉代才大规模出现的，对其形象的研究应与汉代的历史和社会密切联系，而上述两篇文章在这一方面都略显不足。所以在研究中应注重汉代的社会历史状况，力图将王子乔的形象描述得更加圆满、鲜活。故笔者将对汉代王子乔的资料进行重新分析。

## 一 汉代王子乔形象的文献考察

在汉代的文献中，主要有《淮南子》《列仙传》《论衡》《潜夫论》《风俗通义》《蔡中郎集》等收录了王子乔的故事。现列于下：

《淮南子》载：

> 今夫王乔、赤松子吹呕呼吸，吐故纳新，遗形去智，抱素反真，以游玄眇，上通云天，今欲学其道，不得其养气处神，而放其一吐一吸，时诎时伸，其不能乘云升假，亦明矣（《淮南子·齐俗训》）。[①]
>
> 王乔、赤松去尘埃之间，离群慝之纷，吸阴阳之和，食天地之精，呼而出故，吸而入新，喋虚轻举。乘云游雾，可谓养性矣（《淮南子·泰族训》）。[②]

《淮南子》中对王子乔的描写是他能采用呼吸吐纳之术来养性，而《庄子·刻意》也说：

> 吹响呼吸，吐故纳新，熊经鸟申，为寿而已矣，此道引之士，养形之人，彭祖寿考者之所好也。[③]

① 何宁：《淮南子集释》，中华书局，1998，第797页。

② 何宁：《淮南子集释》，第1395页。

③ 郭庆藩：《庄子集释》，中华书局，2012，第536页。

《淮南子》和《庄子》在基本意思上是一致的，《庄子》中的文字写的是祈求长寿之人的活动，而《淮南子》写的是王乔、赤松之徒。可知王乔等人乃是专门进行长寿活动的，而齐燕之地的方士也是专门进行寻仙访药活动的。这里的“王乔”，高诱注为柏人令[①]，柏人正是燕齐方士活动频繁的地方。又《史记》中张良曾经说过“从赤松子游”的话，故我们可以推断《淮南子》中的王乔当是西汉初年的方士形象，或许只是借用王乔的名号而已。

又《列仙传》载：

> 王子乔者，周灵王太子晋也，好吹笙作凤凰鸣，游伊洛之间，道士浮丘公接以上嵩高山。三十余年后，求之于山上，见桓良曰：“告我家，七月七日待我于缑氏山巅。”至时果乘白鹤驻山头。望之不得到，举手谢时人，数日而去。亦立于缑氏山下，及嵩高首焉。（《列仙传·王子乔》）[②]

从上述材料可以看到王子乔是以周灵王太子晋的形象出现的。这里有几个地方颇值得注意，即“凤凰”“浮丘公接以上嵩高山”“缑氏山”“乘白鹤驻山头”等。而《汉书·郊祀志》中则有关于“黄帝乘龙而升仙”“汾阴获鼎”“芝生甘泉”“武帝候神于缑氏城”等故事的记载，拿这些与《列仙传》所记载的王子乔故事中出现的名物进行对比，可以发现两者有很大的相似性，即王子乔故事中讲的是在嵩高山飞升，而《汉书》中说的是黄帝乘龙升天；又《汉书》中所说的“汾阴出鼎”是祥瑞，而在王子乔故事中白鹤也是祥瑞。如《汉书·郊祀志》：

> 以立世宗庙告祠孝昭寝，有雁五色集殿前。西河筑世宗庙，神光兴于殿旁，有鸟如白鹤，前赤后青。[③]

此处白鹤即是祥瑞之意，与“汾阴出鼎”的寓意相同。所以《列仙传》

---

① 《史记》中记载：括地志云“柏人故城在邢州柏人县西北十二里。汉柏人属赵国”。司马迁：《史记》，中华书局，1959，第386页。

② 王叔岷：《列仙传校笺》，中华书局，2007，第65页。

③ 班固：《汉书》，中华书局，1962，第1248页。

中的王子乔故事和《汉书》中武帝求仙活动，两者在“飞升”和“祥瑞”两方面具有相似性。而汉武帝郊祀求仙在前，由此可以推测《列仙传》中王子乔故事的出现非常有可能是汉武帝之后，方士对方术和神仙传说的一个发展。更进一步说，这里的王子乔是西汉中后期方士的一个缩影。

又《论衡·道虚》载：

> 世或以辟穀不食为道术之人，谓王子乔之輩，以不食穀与恒人殊食，故与恒人殊寿，逾百度世遂为仙人。此又虚也。[①]

这里面主要叙述了若能有不食辟穀之术，即可同王子乔一样成为长生不死的仙人。这与《淮南子》中对王子乔的描述在目的上是一致的，只不过《论衡》中是以辟穀之法，而《淮南子》中是导引吐纳之法，可知这里的王子乔其实也是方士的一种代称。

又《潜夫论》载：

> 周灵王之太子晋，幼有成德，聪明博达，温恭敦敏。穀、雒水斗，将毁王宫，王欲壅之。太子晋谏，以为不顺天心，不若修政。晋平公使叔誉聘于周，见太子，与之言，五称而三穷，逡巡而退，归告平公曰：“太子晋行年十五，而誉弗能与言，君请事之。”平公遣师旷见太子晋。太子晋与语，师旷服德，深相结也。乃问旷曰：“吾闻太师能知人年之长短。”师旷对曰：“女色赤白，女声清汗，火色不寿。”晋曰，然：“吾后三年将上宾于帝，女慎无言，殃将及女。”其后三年而太子死，孔子闻之曰：“惜夫！杀吾君也。”世人以其豫自知去期，故传称王子乔仙。仙之后，其嗣避周难于晋，家于平阳，因氏王氏。其后子孙世喜养性神仙之术。[②]

《风俗通义》载：

> 俗说孝明帝时，尚书郎河东王乔迁为叶令，乔有神术，每月朔常

---

① 黄晖：《论衡校释》，中华书局，1990，第335页。

② 王符著，汪继培笺《潜夫论笺证》，中华书局，1979，第435页。

诣台朝，帝怪其来数而无车骑，密令太史候望。言其临至时，常有双凫从东南飞来。因伏伺，见凫，举罗，但得一双舄耳。使尚方识视，四年中所赐尚书官属履也。每当朝时，叶门鼓不击自鸣，闻于京师。后天下一玉棺于厅事前，令臣吏试入，终不动摇。乔曰：天帝独欲召我。沐浴服饰，寝其中，盖便立覆。宿夜葬于城东，土自成坟。县中牛皆流汗吐舌，而人无知者。百姓为立祠，号叶君祠。牧守班录，皆先谒拜。吏民祈祷，无不如意；若有违犯，立得祸。明帝迎取其鼓，置都亭下，略无音声，但云叶。太史候望，在上西门上，遂以占星辰，省察气祥。言此令即仙人王乔者也。①

《蔡中郎集·仙人王子乔碑》载：

王孙子乔者，盖上世之真人也。闻其仙旧矣，不知兴于何代。博问道家，或言颍川，或言彦蒙，初建斯城，则有斯丘，传承先曰王氏墓。绍胤不继，荒而不嗣，历载弥年，莫之能纪。洎于永和元年十有二月，当腊之夜，上有哭声，其音甚哀，附居者闻而怪之，明则祭其墓而察焉。洪雪下无人径，见一大鸟迹，在祭祀之处，左右咸以为神，其后有人，着绛冠大衣，杖竹策，立冢前，呼樵孺子尹秃谓曰，我王子乔也。尔勿复取吾墓前树也。须臾，忽然不见。时令太山万熙，稽故老之言，感精瑞之应，咨访其验，信而有征，乃造灵庙，以休厥神。于是好道之俦，自远来集，或弦歌以咏太一，或覃思以历丹田，其疾病□瘵者，静躬祈福，即获祚，若不虔恪，辄颠踣。故知至德之宅兆，真人之先祖也。延熹八年，秋八月，皇帝遣使者，奉牺牲以致祀，祗惧之敬，肃如也。国相东莱王璋，字伯义以为神圣所兴，必有铭表，昭示后世，是以赖乡仰伯阳之踪，关民慕尹喜之风，乃会长史边乾，访及士隶，遂树之玄石，纪遗烈，俾志道者有所览焉。②

上述三则材料均属于东汉时期，这三则材料虽然有“王子乔”和周灵王“太子晋”的区别，但是如果我们不看这些人身份的差别，会发现其中

① 应劭撰，吴树平校释《风俗通义校释》，天津人民出版社，1980，第63页。

② 蔡邕撰，林纾选评《蔡中郎集》，上海商务印书馆，1924，第9页。

有很多相同的地方。第一，他们都与国家相关，太子晋是周灵王之子，而《风俗通义》和《蔡中郎集》中的河东王乔都是朝廷命官。第二，他们都做了对国家有利的事情，太子晋觐见周灵王，提出治国方略，而叶令王乔在后两则材料中表现出能护佑一方的能力。第三，三者都以死亡作为最终的归宿，而正因其死亡，才使得他们的故事变得更为神异。第四，三则故事都没有像西汉的王子乔故事一样，明确地指出其中有什么神奇仙方和仙药，而且后两则故事只是说人们只要虔心向王子乔祈祷，王子乔就会赐福祚予民。而我们看《后汉书·方士列传》中对于方士的描述，大体也多有为官一方，做出利国利民之事的记载。这当是与东汉时期方士开始依附儒学，方士文化也随之儒学化[1]相联系的。由此可知，王子乔的形象在东汉时期是与其方士的整体形象相一致的。

通过以上分析，我们可以知道，王子乔形象在汉代的演变是与汉代方士的变化相辅相成的，其活动大致是由比较简单的“求长寿”到受汉武帝求仙故事的影响后，变得更复杂，更具有情节性。再到东汉增加了世俗性的一面，既有护佑一方百姓、保平安的特征，又具有感情色彩，形象更加丰满，具备了人们可感知的普通人的形象。王子乔的形象从单一走向复杂，由单一求仙的象征变为综合性的人物寄托。这种变化实际上是民间信仰与官方主流思想交流、融合的产物。在汉武帝之前，“求仙”主要是一种民间的行为，政府或国家并未对其进行过多的干涉。而到了汉代，尤其是汉武帝时期，由于帝王对成仙的狂热追求，使“求仙”逐渐步入上层社会，同时也使“仙”发生着潜移默化的变化，逐渐和主流的文化因素相交融，之后就形成了类似于《列仙传》和东汉著作当中的形象。王子乔的形象从西汉到东汉不断地被改造，其形象在原有基础上不断地被丰富，最终形成了东汉时期的王子乔形象——从普通的方士形象变成了可以赐福护佑百姓的神仙形象，东汉时期的王子乔具备了之前王子乔的所有功能。也正因为神仙形象的确立，使得王子乔最初的单纯修行求长生的行为被淡化了，他变成了一个符号，一个可以赐予人们福和寿，保佑平安的神仙的符号。

---

① 史海娜：《秦汉神仙方士文化的神学化与儒学化——早期道教产生的两个步骤》，陕西师范大学硕士学位论文，2002，第21页。

## 二　吟叹曲中的王子乔形象分析

在以前的诗集或诗歌论著中，凡是提到吟叹曲《王子乔》，都会把它和《列仙传》当中的周灵王太子联系起来，比如《乐府诗集》和《古乐府》中都将《列仙传》中关于周灵王太子晋嵩山升仙一段加在歌辞前面。而笔者认为，通过上面对王子乔形象在汉代的各种材料的分析可知，吟叹曲《王子乔》中的仙人并不是《列仙传》中周灵王太子晋的形象，而是东汉时期的类似仙人的县令王乔的形象。缘由有二。

第一，这是由歌辞的内容决定的。因为我们反观汉乐府吟叹曲《王子乔》，在这首歌诗当中提到"当究天禄永康宁""圣主享万年"之类的语言，与东汉时期出现的护佑百姓的王子乔形象在功能上有颇多相像之处，如在《风俗通义》当中说到"牧守班录，皆先谒拜。吏民祈祷，无不如意"①，就是与《王子乔》诗歌内容非常相近的一例。所以这里的王子乔当是演变到东汉之后的形象，带有鲜明的东汉时期特色。

第二，可以从吟叹曲的曲辞性质上得到印证。梁海燕在《"吟叹曲"与吟叹乐府诗》中指出"吟叹曲源于民间的'吟''叹'歌诗艺术，基本演奏形态为丝竹乐器伴奏下歌唱主体的悲吟怨叹……不少吟叹曲辞的演奏具有楚歌的凄怨风格。同时，与相和歌辞的散歌叙事不同，吟叹曲辞主要表现为自叙悲情的抒情艺术"②，在东汉的王子乔的故事当中均有王子乔死后显灵佑民的事，而在西汉的故事当中却对此基本上不曾提及，或直言王子乔由浮丘公接引而去。吟叹曲自叙悲情的艺术特征与王子乔的死亡在感情基调上是相通的。故可知吟叹曲《王子乔》中王子乔的原型乃是东汉时期护佑百姓的王子乔。

通过以上分析我们可以得知，汉乐府吟叹曲《王子乔》中的形象与东汉时期典籍中所记录的王乔的形象是相吻合的。然而，作为歌诗中的艺术形象展现，王子乔形象还有其特殊性：

首先，在吟叹曲《王子乔》中多次出现了"白鹿"一词，而在汉代的典籍中也多有"白鹿"出现，如《东观汉记》载：

---

① 应劭撰，吴树平校释《风俗通义校释》，天津人民出版社，1980，第63页。

② 梁海燕：《"吟叹曲"与吟叹乐府诗》，《石家庄学院学报》2013年第2期。

章帝时，凤凰见百三十九，麒麟五十二，白虎二十九，黄龙三十四，青龙，黄鹄，鸾鸟，神马，神雀，九尾狐，三足乌，赤乌，白兔，白鹿，白燕，白鹊，甘露，嘉瓜，秬秠，明珠，芝英，华苹，朱草，木连理实，日月不绝，载于史官，不可胜纪。[①]

颍川上言麒麟白鹿见。黄龙见历城，又见诸县。[②]

又如《后汉书》载：

永兴元年春二月，张掖言白鹿见。三月丁亥，幸鸿池。夏五月丙申，大赦天下，改元永兴。[③] ……

若乃嘉穀灵草，奇兽神禽，应图合谍，穷祥极瑞者，朝夕坰牧，日月邦畿，卓荦乎方州羡溢乎要荒。[④]

从以上材料可知，"白鹿"代表祥瑞之意。"白鹿"在吟叹曲《王子乔》中凡三次出现可知其在诗歌中的意义不一般。

在《王子乔》中又有"结仙宫过谒三台"和"过蓬莱紫云台"的诗句。紫云见于《易林》，书中说：

黄帝紫云，圣哲且神，光明见祥，告我无殃。[⑤]

在这两句话中，"仙宫"和"蓬莱"的意义是相近的。"三台"在西汉多指星名，而到东汉则多为官职的代称。虽然不是和"紫云台"同指一种事物，但都是对美好的向往和描写，所以从总体的感情色彩上是趋同的，都有着祥瑞的一面。

通过以上分析，我们可以判定吟叹曲当中的王子乔又是祥瑞的一种表现。其次，在吟叹曲《王子乔》当中有"玉女罗座吹笛箫，嗟行圣人游八

---

① 赵晔：《二十五别史》，齐鲁书社，2000，第23页。
② 赵晔：《二十五别史》，第27页。
③ 范晔：《后汉书》，中华书局，1965，第298页。
④ 范晔：《后汉书》，第1382页。
⑤ 芮执俭：《易林注释》，敦煌文艺出版社，2001，第152页。

极”[①] 这样的诗句，而“玉女”在《汉书》《后汉书》当中屡次出现。如《汉书》载：

> 京师近县鄠，则有劳谷，五床山，日月，五帝，仙人，玉女祠。云阳有径路神祠，祭休屠王也。[②]

> 王母欣然而上寿兮，屏玉女而却宓妃。玉女无所眺其清卢兮，宓妃曾不得施其蛾眉。[③]

又《后汉书》载：

> 载太华之玉女兮，召洛浦之宓妃。[④]

以上关于玉女的诸条材料，都将玉女当作神女来看待，或建祠供奉，或使其和西王母在一起。可知其地位和身份不一般。在汉乐府诗《王子乔》当中写“玉女”吹笛箫，玉女弄乐器的目的是歌颂王子乔遨游八极，王子乔为诗歌的主人公，由此我们可以推断吟叹曲《王子乔》中王子乔的身份和地位是比较高的。

王子乔作为祥瑞出现并具有较高的仙人身份地位，在汉代的故事当中是不多见的，所以笔者认为汉乐府吟叹曲中的“王子乔”是以东汉时期的王子乔形象为基础，又通过诗歌语言的塑造使其具有了祥瑞的象征性特征和较高的身份地位，从而形成了诗歌中的形象。故总体来说其形象是饱满的，带有强烈的时代气息和个性化特征。

## 三 《善哉行》中的王子乔形象分析

王子乔在汉乐府《善哉行》当中也出现过，在《善哉行》中有“仙人王乔，奉药一丸”这样的句子，而“善哉行”这一题名据张煜师的分析

---

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第 261 页。
② 班固：《汉书》，中华书局，1962，第 1250 页。
③ 班固：《汉书》，第 3531 页。
④ 范晔：《后汉书》，中华书局，1965，第 1930 页。

是“因语气而得名”①，又《乐府解题》说：“然则善哉者，盖叹美之词也”②，又顾茂伦《乐府英华》说其歌诗“忽言饮酒、忽言学仙、忽言报恩、语无伦次”③，又王子乔的故事在汉代并未提到其食丹药长生，至多只是呼吸吐纳而已。据此，笔者推断《善哉行》中的王乔不是对某一人物的特指，而是将“王乔”像一个代号一样使用，只是一般仙人的代称。之所以用王乔的名号，笔者认为其中一个比较重要的原因就是王乔的名气比较大，那么这个王乔就应该是东汉时期的王乔了，而非西汉时期那个普通的方士。又前文引到《蔡中郎集·仙人王子乔碑》中说：“……其疾病尢瘵者，静躬祈福，即获祚，若不虔恪，辄颠踣。”正与《善哉行》中“仙人王乔，捧药一丸”的意思对应，而“然则善哉者，盖叹美之词也”也是对王乔的赞叹。所以笔者认为《善哉行》中的王乔实际上是以东汉王乔为原型的具有一定普遍仙人代称的形象。

## 四　《西门行》中的王子乔形象分析

汉乐府《西门行》中也出现了“王子乔”一词，《西门行》中说：“自非仙人王子乔，计会寿命难预期”④。《西门行》这首诗的主题思想是让人及时行乐，诗中说“为乐当及时”“人生不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游”⑤。笔者认为可以这样理解此首歌辞：即在歌辞中强调我们不是王子乔，不能像他那样有难以预期的寿命，所以要及时行乐，其中可能有着对人生无常的思考。这里可以对王子乔在诗歌中的形象做出一个判断，即他有着难以预算的寿命，可以悠游地过世间的生活。所以从总体上来说《西门行》当中的王子乔应该是一种悠闲的、对未来有预知而无困惑的形象。此中王子乔寿命无限，欢乐无限，享受无限，而不提方术和仙药。可见《西门行》中向往的是世俗生活的幸福，而并非单纯的长生，同时也对人们的享乐思想做了进一步的肯定。也就是说“享乐”已经在一定程度上与“长生”的地位等同。这里的王子乔没有表现出赐予人们

---

① 张煜：《乐府诗题名研究》，北京大学出版社，2013，第263页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第535页。
③ 顾茂伦：《乐府英华》卷六，上海图书馆藏清许间堂刻本。
④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第269页。
⑤ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，第269页。

幸福的功能，只呈现出一种由长生所引发的对享乐世俗美好生活的向往，所以他的核心还是在于“长生”。故他的形象是从《列仙传》或者是单纯求长生的方士形象中演化而来的。

## 结 论

综上，笔者认为，汉乐府诗凡三处出现的“王子乔”的名字，并非平常人们所说的《列仙传》中飞升的周灵王太子晋形象，而是各有所指。吟叹曲《王子乔》和《善哉行》中的人物形象基本上是以东汉时期的显圣佑民，赐福平安的方士式的王子乔为原型的，而《西门行》中的王子乔形象则是与西汉时期求长生的方士形象相近。在这三首乐府歌诗中，三种形象出现在不同的歌辞中又和歌辞本身相结合，带有各自不同的特点。

# 《猛虎行》古辞及其主题流变考

刘　三（北京，首都师范大学文学院，100089）

**摘　要：**《猛虎行》这一古辞出现在魏文帝《猛虎行》的解题之中，《乐府诗集》没有单独列出。但《猛虎行》古辞不仅仅是解题中提到的四句。在《文选》中提到两处古猛虎行。《猛虎行》这一古辞从诞生之日起其主题就不断发生着变化，本文通过分析古辞以及历朝历代的《猛虎行》，阐明其主题演变。

**关键词：**猛虎行　古辞　主题　流变

**作者简介：**刘三，女，1988 年 8 月生，河北保定人。现为首都师范大学文学院中国古代文学专业 2014 级硕士研究生，主要研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学。

汉乐府歌行多受到学界的关注，如《燕歌行》《长歌行》《短歌行》等。然而，学界对《猛虎行》的关注程度并不是很高，原因有二：第一，《猛虎行》作为一个曲名，但却没有留下和这个曲子相关的材料，只知道其属于相和歌辞中的平调曲，对其进行音乐的考证难度很大。第二，《猛虎行》没有留下完整的古辞，我们所知的仅为魏文帝《猛虎行》解题中提到的有关其主题的几句话。郭茂倩没有将其作为古辞单独列出。本文试图从文学研究的角度对《猛虎行》进行考察，分两个方面：第一，对《猛虎行》古辞进行考察。第二，考察其在整个流传过程中主题发生的变化。通过考察希望能够对《猛虎行》从文学角度有一个较为全面的了解。

# 一 《猛虎行》古辞考

《猛虎行》是一首古题乐府诗，它在《乐府诗集》中被收入《相和歌辞·平调曲》中。《猛虎行》古辞于今可见，在魏文帝《猛虎行》的解题中提及：

> 古辞曰："饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄？"
>
> 魏明帝辞曰："双桐生空枝，枝叶自相加。通泉溉其根，玄雨润其柯。"《古今乐录》曰："《猛虎行》，王僧虔《技录》曰：'荀录所载，明帝《双桐》一篇，今不传。'"《乐府解题》曰："晋陆机云'渴不饮盗泉水'，言从远役，犹耿介，不以艰险改节也。又有《双桐生空井》，亦出于此。"①

从上述解题可以看出"饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄"当为《猛虎行》的古辞。除此之外，也有多处做出论证，如《文选》卷二十八，在陆机《猛虎行》的注中提及古猛虎行曰："饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄？"②《文选》卷三十中对王景玄的杂诗"日暗牛羊下，野雀满空园"句作注：毛诗曰："日之夕矣，羊牛下来。古猛虎行曰：日暮不从野雀栖。"③ 这两处注都提及"古"字，其为《猛虎行》古辞无疑。但郭茂倩在《乐府诗集》中并未将其作为一首古辞单独列出，而是将其放在魏文帝《猛虎行》的解题中。

但古猛虎行不仅只有郭茂倩提及的那几句，笔者查阅《先秦汉魏南北朝诗》，发现《全汉诗》卷十中，在《猛虎行》"饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄"这一题名下，又列出两首，题名标为"同前"，分别是"少年惶且怖，伶俜到他乡"和"禀气有丰约，受形有短长"④。通过查阅，"少年惶且怖，伶俜到他乡"为《文选》卷十六寡妇

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979，第462页。
② 萧统编，李善注《文选》，中华书局，1977，第374页。
③ 萧统编，李善注《文选》，第428页。
④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1988，第287页。

赋中“少伶俜而偏孤兮，痛切怛以摧心”的注，原注为：

> 伶俜，单孑貌。偏孤，谓丧父也。古猛虎行曰：少年惶且怖，伶俜到他乡。伶，力丁切。俜，匹成切。毛诗曰：劳心忉忉。又曰：劳心怛怛。毛苌曰：忉忉，忧劳也。又怛怛，犹忉忉也。[①]

而“禀气有丰约，受形有短长”为《文选》卷五十谢灵运传论中“禀气怀灵，理或无异”的注，其注如下：

> 禀气怀灵，理或无异。古猛虎行曰：禀气有丰约，受形有短长。[②]

这两处都标示出自“古猛虎行”，且在前面添一“古”字，那这两首极为可能是《猛虎行》的古辞。经过进一步查阅，发现“少年惶且怖，伶俜到他乡”句在其他的注释中也多有引用之处，如在《杜诗详注》中对《新安吏》中“肥男有母送，瘦男独伶俜”的注中就多次提及，注的内容为：

> 古乐府《猛虎行》：少年惶且怖，伶俜到他乡。潘越寡妇赋：“少伶俜而偏孤。”[③]

而“禀气有丰约，受形有短长”句除了《文选》外并没有在其他诗文集等材料查到。虽然如此，不能就此就否定它不是《猛虎行》古辞，因为“少年惶且怖，伶俜到他乡”句在《文选》之前也是没出处的，至于后人为什么没有再引用“禀气有丰约，受形有短长”句我们就不得而知了。但笔者认为这三句应同为古辞《猛虎行》。原因有二：一、从内容上来说，古辞“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄?”表现的就是游子在外，要保节守身，而“少年惶且怖，伶俜到他乡”及“禀气有丰约，受形有短长”这两句，一言少年惶惑到他乡远游，一言人的天赋

---

① 萧统编，李善注《文选》，中华书局卷十六，第735页。

② 萧统编，李善注《文选》，中华书局卷五十，第2217页。

③ 仇兆鳌注《杜诗详注》，中华书局，1979，第524页。

身体形成自有定数，《列子·力命》说：“禀生受形，既有制之者矣。”[①]所以不能因外界环境而改节易气。此三句从行文内容上相一致，可以归为同一题。二、这三处古辞从出处来说都是《文选》中的注释，郭茂倩既然选了其中一处，那其他两处也应该是。笔者认为《猛虎行》古辞存在三种可能，第一种就是这三句出自一首诗，因“饥不从猛虎食，暮不从野雀”为首句而命名为《猛虎行》，其他句子可能是《猛虎行》古辞从音乐角度划分的几个层次，内容上有递进的关系。第二种可能就是这三句并非同出一篇，但为《猛虎行》古辞组诗中的句子。第三种就是它们分别为《猛虎行》中的三篇古辞。三种可能中笔者认为第一种的可能性较大，因为在汉代以组诗形式出现的古辞是很少见的，同时这三句话从内容上形成一种递进关系，完全可以形成一首意境完整的诗，若为三篇不同古辞则略显牵强。

综上，《猛虎行》古辞有三部分：“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄？”“少年惶且怖，伶俜到他乡。”“禀气有丰约，受形有短长。”根据汉乐府民歌题名多从首句出的传统，“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄？”当为第一句，这三句在题意上有递进之感。因为没有更多的材料，故完整的古辞难以恢复。

## 二 《猛虎行》主题的流变

《猛虎行》自形成到现在经历着怎样的变化？它的题旨是否还和原来的相同？这就需要我们首先要对历朝历代的《猛虎行》做一下文献方面的统计和整理，再通过对每一首的分析得出结论。笔者按时间顺序分为五个阶段来分析，分别为汉、魏晋南北朝、唐、宋、金元明清，通过对五个阶段的作品的分析，来考察从古辞开始《猛虎行》主题发生着怎样的变化。

### （一）古辞《猛虎行》

考察《猛虎行》的流变情况，首先需要从古辞下手，但《猛虎行》古辞不全，对其做出全面的解释尚难，但前面提到《猛虎行》的古辞为“饥不从猛虎食，暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄”“少年惶且怖，

---

① 列御寇：《列子》卷六·四部丛刊景北宋本，第52页。

伶俜到他乡”“禀气有丰约，受形有短长”三句。从这三句下手，我们可以对古辞有一个整体的理解。“猛虎”为凶猛的老虎，喻为以暴力害人的强盗之类，“野雀”，比喻荡妇娼女之流。“骄”为自重自爱之意。“受形”即形成身体之形。汉代由于土地兼并集中，出现了无数的贫困之人，这些人有的沦为奴隶，有的流落他乡谋生，生活之艰难困苦可想而知。在这种情况下，这些流落他乡者就面临一个怎样立身的问题，或玩世不恭，胡作非为，沦为流氓无产者；或洁身自好，保持自己的志向和高尚的情操。魏文帝《猛虎行》引古辞作为自己诗的解题，也可以作为古辞题旨的一个佐证，魏文帝《猛虎行》曰：“与君媾新欢，讬配于二仪。充列于紫微，升降焉可知。梧桐攀凤翼，云雨散洪池。”[①] 这首诗写新婚女子对自己将来地位的担忧，其最初的文本便是出自“暮不从野雀栖”这句。同时，汉代的学士游子们最讲究节操，游子们虽然惶惑恐惧地在他乡生活，但明白虽然人的天赋有高低，人的性别有男女，却不能因天赋的高低就同猛虎般为盗害人，也不能同荡妇娼女之流在一起，要自重自爱。虽然汉代的游子们有着“人生天地间，忽如远行客”之伤感，但他们对自己的抱负以及对爱情的贞洁的重视程度远超过他们的生命。《猛虎行》古辞就是对这层意思的表达。

### （二）魏晋南北朝《猛虎行》

魏晋南北朝时期的乐府诗总体上来看还是和古辞关系密切的。据《乐府诗集》所载，这一时期的诗人有曹丕、曹睿、陆机、谢惠连，另有梁简文帝萧纲作《双桐生空井》篇，郭茂倩收录于《猛虎行》。

曹丕的诗较之古辞更多了一些文人气，他的《猛虎行》内容为：

> 与君媾新欢，讬配于二仪。充列于紫微，升降焉可知。
> 梧桐攀凤翼，云雨散洪池。[②]

这首诗借新妇的语气表现对自己前途地位的担忧，实际是作者对自己的臣子给予勉励。其表现手法和古辞相比更加委婉细腻。和古辞主题相

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第 462 页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》，第 462 页。

比，它表现的对未来的惶惑之感和古辞是相近的。从意境上来说它是借助古辞“暮不从野雀栖。野雀安无巢，游子为谁骄？”来立意的。

曹睿的诗在《乐府诗集》卷三十一曹丕《猛虎行》题注后引六句，逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》收全诗：

> 双桐生空井，枝叶自相加。
>
> 通泉浸其根，玄雨润其柯。绿叶何蓩蓩，青条视曲阿。上有双栖鸟，交颈鸣相和。何意行路者，秉丸弹是窠。[①]

这首诗表现的是双桐相伴相生，相互依偎，一对小鸟栖息于上，却遭人迫害。这首诗同曹丕的《猛虎行》相似，都是借助爱情来写自己的志向。

继曹睿之后陆机对《猛虎行》进行了更为复杂的改造：

> 渴不饮盗泉水，热不息恶木阴。恶木岂无枝，志士多苦心。整驾肃时命，杖策将远寻。饥食猛虎窟，寒栖野雀林。日归功未建，时往岁载阴。崇云临岸骇，鸣条随风吟。静言幽谷底，长啸高山岑。急弦无懦响，亮节难为音。人生诚未易，曷云开此衿。眷我耿介怀，俯仰愧古今。[②]

作者将自己一生的遭际写于诗中，唐人吴兢在《乐府古题要解》中说：“陆士衡‘渴不饮盗泉水’，言从远役犹耿介，不以艰险改节也。”[③]本来心气高昂耿介，但最终还是“饥食猛虎窟，寒栖野雀林”地违背了自己的初衷，最终作者发出“眷我耿介怀，俯仰愧古今”的感慨。这首诗所述虽然是最终被迫易志，但其主旨却更为深化，既有保持耿介之怀的志向，又有遭到迫害的愤懑。明徐献忠《乐府原》卷七提到：“《猛虎行》命题之意，言志士耿介，虽一食一处，未尝苟也。陆机拟云……此殊得古意，嗣后拟者，直言猛虎之恶，皆失其旨。”[④] 可见陆机此拟作是最接近于

① 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1988，第417页。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第463页。

③ 丁福保：《历代诗话续编》，中华书局，1983，第47页。

④ 徐献忠：《乐府原》，四库全书存目丛书本第303册，齐鲁书社，1997，第761页。

《猛虎行》古辞题旨的。

陆机的这首《猛虎行》可谓是这一时期的代表作，在陆机之后谢惠连作两首《猛虎行》：

贫不攻九疑玉，倦不憩三危峰。九疑有惑号，三危无安容。美物标贵用，志士厉奇踪。如何抵远役，王命宜肃恭。伐鼓功未著，振旅何时从？

猛虎潜深山，长啸自生风。人谓客行乐，客行苦心伤。[①]

这两首诗从表现手法上来说无甚新意，从主旨上来说和陆机的《猛虎行》相似，在此不做过多论述。值得一提的是其第二首诗，虽然简短，但将猛虎单独提出，对唐代的《猛虎行》有一定的影响。

综上，这一时期的《猛虎行》和古辞主旨相差不远，很多诗在没有违背古辞主旨的基础上更为深化，将壮志难酬之情表现得更为深刻，陆机的《猛虎行》为这方面的代表作。

### （三）唐代《猛虎行》

唐代创作《猛虎行》的诗人较之魏晋多一些，如储光羲、李白、韩愈、张籍、李贺、诗僧齐己以及《乐府诗集》没有收录的李咸用。这一时期的创作在主旨上有了很大的变化。

唐代第一位写《猛虎行》的是储光羲，他的《猛虎行》一别于魏晋南北朝的诗：

寒亦不忧雪，饥亦不食人。人血岂不甘，所恶伤明神。太室为我宅，孟门为我邻。百兽为我膳，五龙为我宾。蒙马一何威，浮江亦以仁。采章耀朝日，牙爪雄武臣。高云逐气浮，厚地随声震。君能贾馀勇，日夕长相亲。[②]

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第463页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，第464页。

储光羲在“安史之乱”后被迫任伪职，所以作者就以“猛虎”自喻来表现对自己现状的痛恨，诗中猛虎饥不食人的原因是怕“伤明神”，猛虎的生活环境是很好的，他生活得很威风，但最后“君能贾馀勇，日夕长相亲”句却将猛虎内心的悲凉描写得淋漓尽致。

李白的《猛虎行》是在避“安史之乱”途中赠给书法家张旭的诗作：

朝作猛虎行，暮作猛虎吟。肠断非关陇头水，泪下不为雍门琴。旌旗缤纷两河道，战鼓惊山欲倾倒。秦人半作燕地囚，胡马翻衔洛阳草。一输一失关下兵，朝降夕叛幽蓟城。巨鳌未斩海水动，鱼龙奔走安得宁！颇似楚、汉时，翻覆无定止。朝过博浪沙，暮入淮阴市。张良未遇韩信贫，刘、项存亡在两臣。暂到下邳受兵略，来投漂母作主人。贤哲栖栖古如此，今时亦弃青云士。有策不敢犯龙鳞，窜身南国避胡尘。宝书长剑挂高阁，金鞍骏马散故人。昨日方为宣城客，掣铃交通二千石。有时六博快壮心，绕床三匝呼一掷。楚人每道张旭奇，心藏风云世莫知。三吴邦伯多顾眄，四海雄侠皆相推。萧、曹曾作沛中吏，攀龙附凤当有时。溧阳酒楼三月春，杨花漠漠愁杀人。胡人绿眼吹玉笛，吴歌白纻飞梁尘。丈夫相见且为乐，槌牛挝鼓会众宾。我从此去钓东海，得鱼笑寄情相亲。[1]

在这首诗中“猛虎”为安禄山的叛军，李白朝作猛虎行，暮又作猛虎吟，表现出诗人对危在旦夕的国家的担忧，但毕竟是豪放的李白，在最后“攀龙附凤当有时”一句表现出诗人对未来充满希望的乐观心态。这首《猛虎行》无论在题旨方面，还是在形式上都有了很大的创新，他没有沿袭古题也不模仿古辞而是自创新意。

韩愈《猛虎行》在内容上较为难懂，此诗以无助足以致死为戒，寓意极显。但所讥刺对象，旧说纷纭，而多无实据。但“猛虎”所指为邪恶之人不疑。在此不单独列出。

张籍《猛虎行》写猛虎危害村民：

南山北山树冥冥，猛虎白日绕村行。向晚一身当道食，山中麋鹿

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第464页。

尽无声。年年养子在深谷，雌雄上山不相逐，谷中近窟有山村，长向村家取黄犊。五陵年少不敢射，空来林下看行迹。[1]

张籍乐府诗以讽喻出名，他的乐府诗多关注现实，讽刺社会不公。他的这首《猛虎行》虽然表面是在写猛虎危害人们，但实际上是在写社会邪恶势力的猖獗。

李贺的《猛虎行》也是写猛虎对人们的危害：

长戈莫舂，强弩莫抨，乳孙哺子，教得生狞。举头为城，掉尾为旌，东海黄公，愁见夜行。道逢驺虞，牛哀不平。何用尺刀，壁上雷鸣。泰山之下，妇人哭声。官家有程，吏不敢听。[2]

这首诗借用典故，全篇没有一处“虎”，但却处处让人感受到“虎”对人们的危害之深。

晚唐诗僧齐己的《猛虎行》和前面题旨相同，同写虎的残暴，但最后暗示勇者出现铲除奸恶，较之前面的诗作有了更深层的寓意——即铲除恶势力的倾向。其诗句如下：

磨尔牙，错尔爪，狐莫威，兔莫狡，饥来吞噬取肠饱。横行不怕日月明，皇天产尔为生狞，前村半夜闻吼声，何人按剑灯荧荧！[3]

唐代最后写《猛虎行》的诗人是李咸用，他的诗如下：

猛虎不怯敌，烈士无虚言。怯敌辱其班，虚言负其恩。爪牙欺白刃，果敢无前阵。须知易水歌，至死无悔吝。[4]

晚唐诗人李咸用这首诗别出心裁，用猛虎比喻勇猛的烈士，开辟了《猛虎行》又一新的题旨。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第465页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》，第465页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》，第466页。
④ 曹寅、彭定求等编《全唐诗》，中华书局，1980，第7384页。

综上，总体上来说较之魏晋时期唐代《猛虎行》主题发生了很大的变化，首要变化就是“猛虎”被作为一个单独的描写对象从古辞中跳出。其次，诗中多用“猛虎”代指邪恶势力，多为朝廷中的奸佞之人和危害百姓之人。

### （四）宋代《猛虎行》

宋代《猛虎行》有七首。诗人有梅尧臣、刘敞、徐照、刘宰、苏泂、陈杰六人，其诗多以讽刺为主。

梅尧臣的《猛虎行》借猛虎来讥刺当朝陷害忠良的权臣：

山木暮苍苍，风凄茆叶黄。有虎始离穴，熊罴安敢当。掉尾为旗纛，磨牙为剑铓。猛气吞赤豹，雄威蹑封狼。不贪犬与豕，不窥藩与墙。当途食人肉，所获乃堂堂。食人既我分，安得为不祥。麋鹿岂非命，其类宁不伤。满野设置网，竞以充圆方。而欲我无杀，奈何饥馁肠。[1]

诗的后半部分用猛虎的语气自我申辩“食人既我分，安得为不祥”，“麋鹿的性情是柔和的，它不伤同类，结果还是被人捕杀吃掉，损人利己，举世皆然”，这一巧妙的申辩将猛虎邪恶的本质暴露无遗。

再看刘敞的《猛虎行》：

陆不辞虎豹怒，水不避蛟龙争。众人亦有命，大贤岂虚生。千岁犹须臾，四野如户庭。解弓挂扶桑，脱剑倚太清。腾身骑日月，万事如蚊虻。贫贱有固穷，慷慨激中情。炎火燎昆丘，乃知白璧精。雪霜没众草，高松独青青。甯生歌车下，戚促儿女声。时至乘化迁，运颓与物冥。震雷不经听，芥蒂何足婴。君不见贯竖竞锥刀，蚍蜉利膻腥。何如乘云御气游咸池，长啸濯我冠与缨。[2]

这首诗通篇用典，意在告诉人们虽然说“众人亦有命”“贫贱有固穷”，但要有“陆不辞虎豹怒，水不避蛟龙争”之勇，同时要在黑暗的社

① 《全宋诗》，北京大学出版社，1991，第 2757 页。
② 《全宋诗》，第 5770 页。

会中有“高松独青青”的气节和“长啸濯我冠与缨”的清高，和古题题旨相似。

再看徐照的《猛虎行》：

猛虎出林行，咆哮取人食。居人虑虎至，荆棘挂墙壁。虎乃爱其身，惊遁不近侧。人兮不如虎，甘心堕荆棘。[1]

这首诗表现的是社会对人们的摧残，面对挂满荆棘的墙壁，“虎乃爱其身，惊遁不近侧”，老虎尚且不近身，人们怎么能经得住？表现了百姓生存现状的悲哀。

刘宰的《猛虎行》：

市有虎，毋妄言。当关虎士森戈铤，市上一呼人驾肩。虎虽猛，那得前。市有虎，言非妄。君不见左冯诸邑天下壮。斧斤声断林壑空，猛虎通衢恣来往。食人肉，饮人血，沈痛积冤何可说。凝香堂上紫烟浮，风流太守忧民忧。一朝下令开信赏，藉皮枕骨弥山丘。虎已灭，人患绝，夜永犹闻泣幽咽。泰山之侧如可居，子后夫前甘死别。[2]

这首诗揭示了到底“虎患”还是“人患”的问题，人们怕虎，但虎却不敌人，所以真正的猛虎并不是虎而是人，是压迫人们的上层社会。

看苏泂的《猛虎行》

君不见蜀山之高直上登云梯，草边路侧多少豹狼蹄。盘龙山下三脚虎，震天一啸回风低。横拖骡马捉猪犬，咆哮出入吁无时。有时人立作气势，团目金努矜毛皮。跳林越涧伏榛莽，亦挟一子携其妻。妻儿子母谁不爱，难以人肉赒其饥。好生之德乃天相，杀人正自人杀之。吁嗟此虎独三足，明白罪状人皆知。如何击搏更不念，白昼坐使行人迷。昨宵风雨振林薄，飒沓万仞千夫随。一夫争先探其穴，曳出斫死桥之西。寝皮食肉志不厌，亦戕其母烹其儿。初图一虎得三虎，顿令

① 《全宋诗》，第31399页。
② 《全宋诗》，第33412页。

此类无留威。何如千山尽剿绝，眼见蜀道都平夷。乃知强梁不足贵，人世岂得无危机。①

“盘龙山下三脚虎”因迫害百姓，杀害妻子，最终被百姓“戕其母烹其儿”报了仇。人们虽然报了仇，但却不能永远远离这种危机。在此“三脚虎”应该指当时危害百姓的官吏或者强盗之徒。

看陈杰的《猛虎行》：

北平山头羽穿石，将军醉眼横夜色。高堂白昼坐眈眈，想见负嵎俱辟易。铜缳锁深双古槐，霍地啸舞含风雷。三生得非故人积，变化为我腾空来。目光射庭威百步，童奴近前初不怒。再三来敢尺箠麾，生绡张罗红打围。头如可编须可捋，约莫留皮是浑脱。世上丹青得许神，向来叶公龙乃真。笑渠槛中直摇尾，不动齿牙犹咀尔。乾坤意气空峥嵘，饥鼠倒啮云母屏，论功有不如狸狌。人间猛者何暇像，韩公歌行最知状。②

这首诗和前面几首不一样，写的是将军的无奈和失意，最后一句“人间猛者何暇像，韩公歌行最知状”句点破题旨。其中“韩公”指的是韩愈，他写过《猛虎行》，想必作者是读了韩愈诗作后产生了相同之感。宋代王庭珪写过《读韩文公猛虎行》一诗，和陈杰此诗题旨相似：

夜读文公猛虎诗，云何虎死忽悲啼。人生未省向来事，虎死方羞前所为。昨日犹能食熊豹，今朝无计奈狐狸。我曾道汝不了事，唤作痴儿果是痴。③

王诗“昨日犹能食熊豹，今朝无计奈狐狸”和陈诗“乾坤意气空峥嵘，饥鼠倒啮云母屏，论功有不如狸狌”意思相近，都谓人生失意之时，猛虎终不如狐鼠，发人深省。

宋代的《猛虎行》和唐代有相似之处，都是写邪恶势力的猖獗，以及

① 《全宋诗》，第 33884 页。
② 《全宋诗》，第 41107 页。
③ 《全宋诗》，第 16797 页。

铲除邪恶势力的决心，但宋代的讽刺意义更为具体和明显，指出比猛虎更为可怕的是黑暗社会，表现了宋代人们在动乱社会中的痛苦生活。总之，宋代的《猛虎行》已经完全脱离古题主旨。

### （五）金元明清时期《猛虎行》

这一时期《猛虎行》的创作很多，据笔者统计，这一时期《猛虎行》创作共约164首。金代1首，元代6首，明代77首，清代80首。因为作品甚多，所以在此不一一列出。

这一时期的创作有以下两个特点：一、明清时期的《猛虎行》创作相较其他任何时期更为高产。二、所写内容多为"虎灾""虎患"，除了个别有讽刺时政外，更多的是描写猛虎怎样伤人、人们如何躲避和如何射杀猛虎等。如"白画横行动山谷，周遭十里无麇鹿。路暗樵夫畏独归，行人愁向山家宿"[①]"白日咆哮咋行人，人家不敢开门户。长林空谷风飕飕，四郊食尽耕田牛"[②]"邻家少年凭意气，弯弓挂箭寻山行，夜深月黑候虎出，明朝荒草余白骨"[③]。

这一时期的《猛虎行》创作和之前任何一个时期都不一样，而形成这一创作特色的主要原因在于，明清时期的文人们对乐府诗创作的追求以及这一时期严重的虎灾，而且诗中所写内容更多的是和这一时期的虎灾相关。明清时期的文人对于乐府诗的创作有着极高的热情，他们的很多诗都是对古乐府的拟作，在形式上力求回归古乐府，但很多诗在题旨上都有了很大的改变。据资料所载，明清时期，尤其是明代末期，虎灾严重。《福建通志》卷六十五《杂记》记载，明清时期该省的福州、泉州、兴化等府均出现程度不等的虎患。如"洪武二十五年，德化里虎为灾，群虎四出，有白昼噬人于墉下者，民缘是死亡，转徙相续，户口耗，田野荒"[④]。《福建通志》卷六十五中还有更为详细的关于虎灾的记载："天顺三年莆田北山诸村落虎为害，伤人畜以数百计，白昼数十人同行，亦有被伤者，山中数月绝人迹。"[⑤] 位于闽东北山区与浙江交界的福宁州，洪武二年（1369

---

① 傅若金：《傅与砺诗集》卷三，民国嘉业堂丛书本，第20页。

② 王冕：《竹斋集》卷二，清光绪邵武徐氏丛书本，第19页。

③ 徐贲：《北郭集》卷一，四部丛刊三编景明成化刻本，第4页。

④ 郝玉麟：《福建通志》卷六十五，第70页。

⑤ 郝玉麟：《福建通志》卷六十五，第20页。

年）出现虎灾，以致路无行人，“虎纵横村落，伤人不可胜数，能逾垣入室啮人，道路人迹几绝”[①]。除了福建地区，与其相邻的广东、江西等地都出现过虎灾，甚至可以扩展至整个华南地区。根据资料，活动在这地区的老虎为华南虎，华南虎头圆，耳短，四肢粗大有力，尾较长，胸腹部杂有较多的乳白色，全身橙黄色并布满黑色横纹，主要生活在中国南方的森林山地，以草食性动物野猪、鹿、狍等为食。《猛虎行》诗句中多次出现对虎的描写：如“南山有猛虎，白额斑斓而锦文”[②]“虎胡乃白额而斑文，目为流电，飚若奔”[③]“野豕食殆尽，无论鹿与狍”[④]。从这些描述中可以看出诗中的猛虎为华南虎，这正和明清时期的虎灾事件相吻合。

虎灾的出现给百姓的生活带来了很大灾难，下至百姓，上到朝廷都对此很重视，在众多史料中都用“虎暴”之词来形容虎灾，因其影响之大，所以在众多诗人中也就成了笔下的素材，连康熙皇帝都写过此类诗：

> 东山无虎兽迹多，西山有虎兽迹少。白日绕林鸟雀惊，眈眈后逐三子小。秋风猎猎原野平，饥肠未饱山中行。鹿儿被获供大嚼，老鹿长逃不敢鸣。将军笑捻铁丝箭，不射虎腰射虎面。可怜三子亦被擒，穽里同来入虎圈。虎圈晨开铁作门，聊凭一息定惊魂。乞生也向人垂首，昔日威风今何有?[⑤]

这首诗写虎灾严重，将军出面将虎灭掉，最终老虎向人垂首，再无昔日威风。

元代周巽擅作新乐府，他的乐府多借古题写实事，他的《猛虎行》如下：

> 疾风撼林木，空谷来啸声，秋气何肃杀，于菟晚纵横，眈眈掉尾相逐行，一兽咆哮百兽惊，玉爪拳钩蹴冰裂，金精夹镜流电明，磨牙吮血食人肉，威势惨酷伤群生，荒野云深山月黑，猿啼老树寒萧瑟，

① 郝玉麟：《福建通志》卷六十五，第65页。
② 胡应麟：《少室山房集》卷四，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本，第16页。
③ 王世贞：《弇州四部稿》卷六，明万历刻本，第57页。
④ 石珤：《熊峰集》卷七，清文渊阁四库全书本，第102页。
⑤ 《御制乐善堂全集定本》，清文渊阁四库全书本卷十七，第2页。

冯妇回头不下车，李广弯弓空裂石，郊原千里绝人行，近郭时时见其迹，呜呼，安得政化如刘琨，虎北渡河风俗淳，外户夜开无吠，耕桑共乐江南村。[①]

明代大文学家李梦阳也写过这样的诗，他的《猛虎行》如下：

猛虎本居深山，我可不入，彼来亦难，谁令尔今来市，申游尽日攫人食，撑肠拄腹无歇休，我欲击之刃不在手，欲往告泰山之君，陆无车水无舟，猛虎闻言向我怒，我命在天匪虎惧，嗟嗟虎尚有时，鸱鸮遗音宁尔知。[②]

虎灾给人们带来很大影响，但并不是所有的《猛虎行》都是在单纯地写和虎灾相关之事，金元明清时期也有一部分诗人借此题来讽刺社会，讽喻人心。

如王冕的《猛虎行》：

去年江北多飞蝗，今年江南多猛虎。白日咆哮咋行人，人家不敢开门户。长林空谷风飕飕，四郊食尽耕田牛。残膏剩骨委丘壑，髑髅啸雨无人收。老乌衔肠上古树，仰天乌乌为谁诉？逋逃茫茫不见归，归来又苦无家住。老翁老妇相对哭，布被多年不成幅。天明起火无粒粟，那更打门苛政酷。折胫断肘无全民，我欲具陈述难具陈。纵使移家向廛市，破獍□□喧成群。[③]

这首诗前一部分写虎灾，后一部分写苛政，“天明起火无粒粟，那更打门苛政酷”句道出了“苛政猛于虎”的社会现状。

明代刘基的《猛虎行》表现得更为直接：

君不见昔者牛哀病，七日化作猛虎形。蹙踠衣裳佩带换毛尾，弃置衽席眠茅茨。怒牙出吻目闪电，顷刻不识妻与儿。昨日灯前相笑

① 周巽：《性情集》卷一，清文渊阁四库全书本，第5页。

② 李梦阳：《空同集》卷六，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本，第33页。

③ 王冕：《竹斋集》卷二，清光绪邵武徐氏丛书本，第19页。

语，岂意今朝化为虎。呜呼！世上茫茫化虎人，只应化心不化身。[1]

这首诗引用《淮南子》中的故事，《淮南子》曰："牛哀病七日化为虎，其兄启户而入，虎搏而杀之。方其为虎不知其尝为人也，方其为人不知其且为虎也。"[2] 作者在最后一句点破主旨"世上茫茫化虎人，只应化心不化身"。人化为虎，"顷刻不识妻与儿"，所谓虎毒不食子，但人化为虎却不识子，可见人心之毒更是猛于虎。明徐熥的《猛虎行》将此题旨表述得更为清晰，这首诗用人与虎的对话进行表述："猛虎前致词，我虎居深村，饥来啖牛羊。牛羊啖不足，方思啖人肉。人居城市，与人伍扑食，同类何可数，谁言虎猛能咥人，世人之猛过于虎。"[3] 正所谓世人之恶猛于虎也。

此外，还有一些和古题题旨相同的诗，明薛蕙的《猛虎行》："饥不从猛虎食，贫不从权贵游，猛虎窟中多恶少，贵人门下非清流。……"[4] 和古题题旨相符。明徐熥的《猛虎行》："上山采蘼芜，下山采蘼芜，采采犹未已，白日将崦嵫……此身虽可噬，此节安可渝，甘心饲猛虎，矢志同罗敷。"[5] 借猛虎之恶表达自己高洁的志向，与古题也相符。但这样的作品在这一时期为极少数，多数还是借用《猛虎行》这一古题写虎灾，再进一步写苛政，写人患。

综上，金元明清这一时期的《猛虎行》以明代创作最多，这一时期的创作以写虎灾为主，无甚新意，个别作品借猛虎讥时事，少数一两篇和古题相符，表达了保持节操旨义。总体上来说，这一时期的《猛虎行》离古题甚远。

# 结　论

通过分析可见，《猛虎行》这一古题，经历了历朝历代的演变，经历了一次又一次的洗礼，它的主题从开始力求保持高尚的节操到讽刺邪恶势

① 刘基：《诚意伯文集》，四部丛刊景明本，第 187 页。
② 何宁：《淮南子集释》，中华书局，1998 年，第 99 页。
③ 徐熥：《幔亭诗集》卷三，清文渊阁四库全书本，第 16 页。
④ 薛蕙：《考功集》卷一，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本，第 7 页。
⑤ 徐熥：《幔亭诗集》卷二，第 10 页。

力、抒发内心不平，再到直接写虎灾虎患。“猛虎”这一角色也从开始只是充当诗句中的配角，到后来慢慢升为诗人笔下的主角。而其主题所经历的变化，体现了乐府诗从配乐演奏到后人拟作变为徒诗的艺术发展过程。所谓一时代有一时代之文学，自唐以后，诗人创作《猛虎行》时抛弃了其音乐的特点，开始从内容上加以拟作，而每个朝代的意识形态变迁也在《猛虎行》中呈现出来。

# 浅析汉魏乐府游仙诗的异同及原因

范长梅（北京，首都师范大学文学院，100089）

**摘　要：**魏晋游仙乐府继承了汉乐府游仙诗的很多游仙元素，如娱乐性、表演性以及分解的形式等。但游仙乐府到魏晋时期也发生了从“无主名”到“有主名”的变化，游仙诗随之出现了个人化、抒情化倾向，甚至出现了带有疑仙色彩的游仙诗。

**关键词：**汉魏　游仙诗　乐府

**作者简介：**范长梅，女，1986 年生。文学硕士，2012 年毕业于首都师范大学中国古代文学专业。

任何事物都是在继承旧的事物的基础上发展而来的，文学的创作也是如此。笔者认为对魏晋游仙乐府的考察离不开对汉乐府游仙诗的考察，“研究魏晋文学如果不上溯到两汉时期，不容易弄清其发生与发展的来龙去脉；相反，如果不了解魏晋之际文学的发展状况，并以此作为参照系统，也就很难把握汉代某些文学现象的历史地位和意义”[①]。汉乐府游仙诗可以说是游仙乐府诗发展的最初阶段，为以后游仙诗的发展奠定了基础，魏晋及后世游仙乐府诗在很多方面和很大程度上继承了汉乐府游仙诗的传统。同样考察完魏晋游仙乐府再回头观照汉乐府游仙诗，也会发现魏晋游仙乐府是在继承汉乐府游仙诗的基础上加以变化而来的。

通过检索《乐府诗集》，笔者认定魏晋游仙乐府共有 25 首，它们分别是：成公绥《正旦大会行礼歌》、曹操《气出唱》（三首）、曹操《精列》、曹植《平陵东》、曹操《陌上桑》、曹操《秋胡行》（二首）、嵇康《秋胡

---

① 尚学锋：《道家思想与汉魏文学》，北京师范大学出版社，2000，第 4 页。

行》（二首）、曹丕《折杨柳行》、陆机《东武吟行》、王粲《矛俞新福歌》、曹植《桂之树行》、曹植《苦思行》、曹植《升天行》（二首）、曹植《五游》、曹植《远游篇》、曹植《仙人篇》、曹植《飞龙篇》、曹植《驱车篇》、傅玄《云中白子高行》、陆机《前缓声歌》，而汉乐府游仙诗只有《日初入》《天马》（2篇）《上陵》《王子乔》《长歌行》《董逃行》《善哉行》《步出夏门行》和《八公操》这10首属于游仙诗。

对比汉乐府游仙诗和魏晋游仙乐府，发现这二者有很多地方具有相同性，但又不是完全相同。魏晋游仙乐府继承了汉乐府游仙诗的部分游仙元素，也继承了汉乐府游仙诗的娱乐表演性特征，同时部分魏晋游仙乐府，也继承并演绎了一个较完整的故事情节的写作模式。但随着社会历史的变迁和风气的不同，魏晋乐府游仙诗也呈现出一些与汉乐府游仙诗不同的特点来，不但数量大幅增加，而且作者也经历了从无主名到有主名的变化，魏晋乐府游仙诗的作者大都是文人学士，从而改变了汉乐府游仙诗是社会集体意识写照的传统，呈现出极具个人化的情感，有的还流露出疑仙色彩。

## 一　魏晋游仙乐府对汉乐府游仙诗的继承

魏晋游仙乐府继承了汉乐府游仙诗的一些传统。这主要表现在以下几个方面。

第一，魏晋游仙乐府继承了汉乐府游仙诗的部分游仙元素。汉乐府游仙诗出现了很多仙人形象，如赤松子、王子乔等，他们也都在魏晋游仙乐府中出现过；仙人的居所一般都是名山大川，如玉堂、蓬莱、泰山、名山、五岳、紫云台，或者直接称名山，这在历代游仙诗中也是相同的；仙人往来都是腾云驾雾，或者骑白鹿等灵兽，这在历代游仙诗中也都相似；游仙诗离不开求仙问药的描写，仙人们都是饮玉露琼浆、食芝草等，汉乐府游仙诗中乞求仙药的情景在魏晋游仙乐府中也出现多次。

作为游仙乐府诗，汉乐府游仙诗在魏晋游仙乐府产生之前，属于乐府游仙诗的最初发展阶段，它势必会影响到后来的诗歌，为后世诗歌的发展提供范本和借鉴。所以，魏晋游仙乐府继承了汉乐府游仙诗的部分游仙元素，这是理所当然的。一个新事物的产生，总是在继承旧事物的基础上发展而来的。正如余嘉锡在《世说新语笺疏》中所说“盖魏晋人一切风气，

无不自后汉开之"①。

以王子乔为例，汉乐府古辞《王子乔》有"王子乔，参驾白鹿云中遨。参驾白鹿云中遨，下游来，王子乔。参驾白鹿上至云，戏游遨。上建逋阴广里践近高。结仙宫，过谒三台，东游四海五岳，上过蓬莱紫云台"的句子，《善哉行六解》也有"仙人王乔，奉药一丸"的句子，这些都提到了游仙诗中的一个著名人物王子乔。王子乔是神仙传说中的一个重要人物。据《列仙传》记载：

> 王子乔者，周灵王太子晋也。好吹笙作凤凰鸣。游伊、洛之间，道士浮丘公接以上嵩高山。三十馀年后，求之于山上，见桓良，曰："告我家，七月七日待我于缑氏山巅。"至时，果乘白鹤驻山头。望之不得到，举手谢时人，数日而去。亦立祠于缑氏山下，及嵩高山首焉。

此外，对成仙长寿的渴望在两个时期的游仙诗中都表现得同样明显。对现实享乐的无限追求，对生的留恋，对死亡的恐惧，加上《列仙传》的编纂与流传，导致社会中追求长生不老的风气很浓，所以这两个时期的游仙乐府诗都有明显的追求长生的描写。如汉乐府游仙诗中有"欲从圣道求一得命延""服此药可得神仙"等，魏晋游仙乐府中有诸如"服食享遐纪，延寿保无疆"这样与汉乐府游仙诗表达的意思并无二致的诗句。还有一些曲调，虽然不是写游仙，但是比较同一作者的不同诗歌能较好地把握作者的创作思想，从而对时代创作风气或者说时代风气能有较好的理解。如曹操的《步出夏门行·龟虽寿》，虽然有"老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已"这样的豪言壮语，但是"盈缩之期，不但在天，养怡之福，可得永年"依然透露了作者对死亡的恐惧和焦虑，流露了渴望长生的想法。

第二，反映世俗生活，对祝寿等场景描述，有很强的娱乐性。如汉乐府的《长歌行》有"主人服此药，身体日康强。发白复更黑，延年寿命长"之句，《董逃行》（五解）中有"服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守"的句子，这些都被魏晋游仙乐府所继承。

① 余嘉锡：《世说新语笺疏》，上海古籍出版社，1993，第21页。

阅读游仙乐府时有在欣赏群仙宴会之感，而且诗中还有很明显的祝寿词，令人感觉群仙宴会像是对现实宴会的模仿。曹操游仙诗的作意，当为娱乐性的，是在宴饮娱乐场合“被之管弦”，作助兴侑酒自娱娱宾之用。[1]以曹操的《气出唱》为例：

> 驾六龙乘风而行。行四海外，路下之八邦。历登高山临溪谷，乘云而行。行四海外，东到泰山。仙人玉女，下来遨游。骖驾六龙，饮玉浆，河水尽，不东流。解愁腹，饮玉浆。奉持行，东到蓬莱山。上至天之门。玉阙下，引见得入。赤松相对，四面顾望，视正焜煌。开王心正兴，其气百道至，传告无穷。闭其口，但当爱气寿万年。东到海，与天连。神仙之道，出窈入冥，常当专之。心恬澹，无所愒欲。闭门坐自守，天与期气。愿得神之人，乘驾云车，骖驾白鹿，上到天之门，来赐神之药。跪受之，敬神齐，当如此，道自来。

> 华阴山，自以为大。高百丈，浮云为之盖。仙人欲来，出随风，列之雨。吹我洞箫鼓瑟琴，何訚訚。酒与歌戏，今日相乐诚为乐。玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈。从西北来时，仙道多驾烟，乘云驾龙，郁何茂茂。遨游八极，乃到昆仑之山，西王母侧。神仙金止玉亭，来者为谁？赤松、王乔，乃德旋之门。乐共饮食到黄昏，多驾合坐，万岁长，宜子孙。

> 游君山，甚为真。磪𡼖砟硌，尔自为神。乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿旁。东西厢，客满堂。主人当行觞，坐者长寿遽何央。长乐甫始宜孙子，常愿主人增年，与天相守。

这三首诗描写了到仙界游历的情景，也写了仙人讲道等游仙诗中都会出现的内容，除此之外还有很多对宴饮祝寿的描写，写得生动多姿，像是一幅群仙宴饮图。第一首是对宴饮开始之前众位仙人来临的情况描写，仙人们“驾六龙乘风而行”；第二首既写了仙人来临的情形，“仙人欲来，出随风，列之雨”，“仙道多驾烟，乘云驾龙”，也写了宴饮的情形，“吹我洞箫鼓瑟

---

[1] 徐公持：《魏晋文学史》，人民文学出版社，1999，第36页。

琴，何闾闾。酒与歌戏，今日相乐诚为乐。玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈"，"乐共饮食到黄昏，多驾合坐，万岁长，宜子孙"；第三首写落座后祝辞"乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿旁。东西厢，客满堂。主人当行觞，坐者长寿遽何央。长乐甫始宜孙子，常愿主人增年，与天相守"。

曹植的《五游》中有这样的语句：

> 阊阖启丹扉，双阙曜朱光。徘徊文昌殿，登陟太微堂。上帝休西棂，群后集东厢。带我琼瑶佩，漱我沆瀣浆。踟蹰玩灵芝，徙倚弄华芳。王子奉仙药，羡门进奇方。服食享遐纪，延寿保无疆。

诗中首先描绘了宴饮之地的华美，"阊阖启丹扉，双阙曜朱光"，"文昌殿"和"太微堂"都是仙界中的地名，这些游仙乐府中描述的都是一片热闹的景象。

关于游仙诗的娱乐性，笔者认为当时游仙诗作为宴饮表演的一项重要内容，属于劝酒词，所以才会呈现出这么强烈的娱乐性。如徐公持在《魏晋文学史》中写道："曹操游仙诗的作意，当为娱乐性的，是在宴饮娱乐场合'被之管弦'，作助兴侑酒自娱娱宾之用。"[①] 而考察汉代的壁画墓，可以发现有很多仙人饮宴的画面。

汉代以来，人们在改造客观世界的实践中取得了空前的成就，物质财富极大地增长，音乐、歌舞、辞赋、杂技等艺术也高度繁荣。繁荣富裕的现实生活极大地刺激了人们的消费欲望，也滋生了人们追求享乐的风气。这点可参见尚学锋《道家思想与汉魏文学》一书，他写道："汉魏士人对道家任自然思想的接受和发展与当时社会上追求享乐的风气有关。尽管在不同的时期、不同的阶层的人们中间，其表现形式有所不同，但崇尚享乐之风却历久不衰"[②]，"对汉魏文人的思想行为影响较大的还有道家的贵生思想。道家珍视人的个体生命，反对为外在的价值追求而伤生害性。这种思想在汉魏时期的表现之一就是：使一部分士人热衷于养生行为和神仙思想，以期延长个体生命"。[③]

第三，魏晋游仙乐府和汉乐府游仙诗都有分解的现象，一首完整的乐

---

① 徐公持：《魏晋文学史》，第 36 页。

② 尚学锋：《道家思想与汉魏文学》，北京师范大学出版社，2000，第 107 页。

③ 尚学锋：《道家思想与汉魏文学》，第 112 页。

府游仙诗往往被分为几个部分。汉乐府中的一些曲调已经分解，如《董逃行五解》：

吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班璘。但见芝草，叶落纷纷。（一解）

百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。（二解）

小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来："门外人何求？"所言："欲从圣道求一得命延。"（三解）

教敕凡吏受言，采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。（四解）

服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。（五解）

又如《善哉行六解》：

来日大难，口燥唇干。今日相乐，皆当喜欢。（一解）
经历名山，芝草翻翻。仙人王乔，奉药一丸。（二解）
自惜袖短，内手知寒。惭无灵辄，以报赵宣。（三解）
月没参横，北斗阑干。亲交在门，饥不及餐。（四解）
欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧，弹筝酒歌。（五解）
淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。（六解）

魏晋游仙乐府中也有一些曲调是分解的，一首完整的诗歌可以看作是由几个部分组成的，如曹操的《秋胡行四解》：

晨上散关山，此道当何难。晨上散关山，此道当何难。牛顿不起，车堕谷间。坐盘石之上，弹五弦之琴，作为清角韵。意中迷烦，歌以言志。晨上散关山。（一解）

有何三老公，卒来在我傍，有何三老公，卒来在我傍。负掩被裘，似非恒人，谓卿云何困苦以自怨。徨徨所欲，来到此间，歌以言志。有何三老公。（二解）

我居昆仑山，所谓者真人。我居昆仑山，所谓者真人。道深有可得，名山历观。遨游八极，枕石嗽流饮泉。沉吟不决，遂上升天，歌以言志。我居昆仑山。（三解）

去去不可追，长恨相牵攀，去去不可追，长恨相牵攀。夜夜安得寐，惆怅以自怜。正而不谲，辞赋依因。经传所过，西来所传。歌以言志，去去不可追。（四解）

又如曹操的《秋胡行五解》：

愿登泰华山，神人共远游。愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱，飘摇八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。歌以言志。愿登泰华山。（一解）

天地何长久，人道居之短。天地何长久，人道居之短。世言伯阳，殊不知老。赤松王乔，亦云得道。得之未闻，庶以寿考。歌以言志。天地何长久。（二解）

明明日月光，何所不光昭。明明日月光，何所不光昭。二仪合圣化，贵者独人不。万国率土，莫非王臣。仁义为名，礼乐为荣。歌以言志。明明日月光。（三解）

四时更逝去，昼夜以成岁。四时更逝去，昼夜以成岁。大人先天，而天弗违。不戚年往，忧世不治。存亡有命，虑之为蚩。歌以言志。四时更逝去。（四解）

戚戚欲何念？欢笑意所之。戚戚欲何念，欢笑意所之。壮盛智惠，殊不再来。爱时进趣，将以惠谁？泛泛放逸，亦同何为。歌以言志。戚戚欲何念。（五解）

这种分解的现象不止出现在曹操一人的乐府诗创作中，曹丕仅有一首游仙乐府诗，却也是分解的，可见分解现象很普遍。曹丕的《折杨柳行》分为四解：

西山一何高，高高殊无极。上有两仙僮，不饮亦不食。与我一丸药，光耀有五色。（一解）

服药四五日，身体生羽翼。轻举乘浮云，倏忽行万亿。流览观四

海，茫茫非所识。（二解）

彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。（三解）

达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观。（四解）

第四，有些汉乐府游仙诗演绎了一个情节完整的故事，魏晋游仙乐府中也有这样的作品。笔者认为这是由乐府诗的特殊形态决定的。正如明代徐祯卿在《谈艺录》中所说“乐府往往叙事，故与诗殊”①，乐府是一种综合性艺术，是诗歌、音乐、舞蹈的结合体。

汉乐府《董逃行五解》为我们讲述了一个去五岳寻仙求药的故事。《乐府解题》曰：“古词云‘吾欲上谒从高山，山头危险大难。’言五岳之上，皆以黄金为宫阙，而多灵兽仙草，可以求长生不死之术，今天神拥护君上以寿考也。”李白有诗曰“五岳寻仙不辞远”，《董逃行五解》可以说讲述了一个人为求仙不畏艰险最后终于寻到仙药的故事。

魏晋游仙乐府中也有这样的作品，如曹操的《秋胡行四解》讲述了一个人遇到仙人，却因为世间的种种牵绊而没有追随仙人而去，但是仙人离开后却又倍感惆怅的故事。

## 二 魏晋游仙乐府的创新及原因

魏晋游仙乐府不是一味地模仿汉乐府，而是在继承的基础上有所创新，从而呈现出与汉乐府游仙诗不同的特点。具体有以下五点。

第一，魏晋游仙乐府的创作比汉乐府游仙诗的创作要繁荣，游仙诗成为魏晋诗歌的重要题材。

单纯从数量上说，魏晋游仙乐府有25首，而汉乐府游仙诗只有10首，其他的诸如《西门行六解》虽提到了“自非仙人王子乔，计会寿命难与期”，但其本意并不在于游仙，所以未被列入游仙诗的范畴。

第二，从汉乐府游仙诗到魏晋游仙乐府，作者经历了从无主名到有主名的变化。汉乐府游仙诗许是集体创作，又有些是经过数人更改过的，可

① 张寅彭选辑《中国诗学专著选读》，广西师范大学出版社，2006，第72页。

是魏晋游仙乐府有明确的作者，有强烈的文人化、个人化色彩。

汉乐府游仙诗的作者不确定，很可能是集体创作，也可能是由民间采集而来再经过乐工的加工而成；而魏晋游仙乐府的作者主要集中在统治阶层，正如罗根泽在其《乐府文学史》中写道："魏晋为乐府之模仿时期，作者率皆文人学士，无平民。"① 魏晋游仙乐府的作者以"三曹"为主，其他人的诗很少能够被披之管弦。曹操创作的乐府诗全部被披之管弦，曹丕要等到曹操死后才有机会演奏自己创作的作品，曹植的乐府诗演奏只能在自己的封地里，作为藩国国君，他有自己的"下国之陋乐"，他依汉鼙舞旧曲作新歌五篇，说"不敢充之黄门，近以成下国之陋乐"。有的人创作了乐府诗也得不到承认，更不能被披之管弦，如魏国的王肃曾私造《宗庙诗颂十二篇》，但在当时就不被歌，后来也没有留存下来，《宋书·乐志》记载说："肃私造宗庙诗颂十二篇，不被歌"。②

钱志熙在《汉魏乐府的音乐与诗》一书中写道：

> 为俗乐旧曲新声配词，曹氏一门似乎拥有一种特权。文人如王粲、缪袭，可以奉命为雅乐作词，以体现臣子歌颂君德、润色鸿业的职分，但却不能随便地为属于内廷的乐府制撰歌词。当时未必有这样的明令限制，但曹操自负才华，独揽为内廷乐府撰词之事，就使它无形中成为一块禁脔。曹植赞美曹操的乐府为"雅颂"，即已等同于圣人的制作，正透露出建安乐府体制虽俗而对制作之事甚为尊崇这一信息。这样的特权，恐怕连曹植也不具有，至少不能与"三祖"相比。但作为藩国国君，他有自己的"下国之陋乐"，他依汉鼙舞旧曲作新歌五篇，说"不敢充之黄门，近以成下国之陋乐"。③

在具体论述到曹植的时候，又说：

> 曹植既然目的不是为乐曲作辞，而是作拟歌辞，其在文采辞藻方面自然更加在意，变当时普通乐府歌辞的质朴通俗为文采斐然。这是因为歌唱之词，尤其是俗乐歌词，追求动听悦耳、易于上口，而案头

① 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996，第80页。
② 沈约：《宋书》卷十九，中华书局，1974，第538页。
③ 钱志熙：《汉魏乐府的音乐与诗》，大象出版社，2009，第150页。

之品，须求文采辞藻的赏心悦目。这开了后世文人拟乐府诗逐渐由音乐化走向文学化的发展之路。①

第三，根据钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》一书的看法，汉乐府可以说是社会性的艺术，而魏晋游仙诗是个人的艺术。笔者很赞成这一点，愿意稍加引申。

钱志熙写道："游仙诗的神仙境界受到仙戏布景艺术的影响而形成了一种特殊的写实风格，而其对方士神仙活动的记录，又使其带上风俗题材的特点。后世的文人游仙诗，虽然也是神仙文化的产物，但加进了个人的情志和幻想，是个人性的艺术，而非社会性的艺术。这是乐府神仙诗和文人游仙诗的一大区别。"②

汉代的游仙乐府诗主要描写的是求仙服药、追求长生不老，这跟汉代流行的神仙方术之说密切相关，而魏晋时期的游仙乐府诗则具有个人化的倾向。如曹操的乐府诗抒发的是对人生苦短、功业难成的感慨，曹植的游仙乐府诗则反映了其人生的苦闷，表达了冲破限制、渴望自由的愿望，他们都在游仙诗中加入了属于自己的独特的情感，从而使游仙诗越来越个人化。

第四，疑仙色彩。汉乐府游仙诗都有求仙内容，其他汉乐府诗中也有类似疑仙色彩的，如《西门行六解》和《驱车上东门行》，它们都抒发了生命莫测、求仙不可得的感情。以《西门行六解》为例：

出西门，步念之。今日不作乐，当待何时？（一解）

夫为乐，为乐当及时。何能坐愁怫郁，当复待来兹。（二解）

饮醇酒，炙肥牛，请呼心所欢，可用解愁忧。（三解）

人生不满百，常怀千岁忧。昼短而夜长，何不秉烛游。（四解）

自非仙人王子乔，计会寿命难与期。自非仙人王子乔，计会寿命难与期。（五解）

人寿非金石，年命安可期。贪财爱惜费，但为后世嗤。（六解）

这首诗抒发及时行乐的思想感情，人生苦短，不应贪财爱惜费，而求

① 钱志熙：《汉魏乐府的音乐与诗》，第151页。

② 钱志熙：《汉魏乐府的音乐与诗》，第122页。

仙也是不可得的，所以才会说“自非仙人王子乔，计会寿命难与期”。类似的诗还有《驱车上东门行》：

> 驱车上东门，遥望郭北墓。白杨何萧萧，松柏夹广路。下有陈死人，杳杳即长暮。潜寐黄泉下，千载永不寤。浩浩阴阳移，年命如朝露。人生忽如寄，寿无金石固。万岁更相送，贤圣莫能度。服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素。

而魏晋游仙乐府中有时会流露出疑仙色彩，怀疑神仙的存在，有的还隐含着对现实世界的眷恋。如曹操的《秋胡行五解》有“赤松王乔，亦云得道。得之未闻，庶以寿考”四句，对传闻中赤松、王乔得道成仙之事表示怀疑；又如曹丕的《折杨柳行四解》也有“彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观”的诗句，流露了对求仙之事的怀疑态度；而曹操的《秋胡行四解》中描写他遇到了一个叫三老公的仙人，这位仙人向他传道，但是他“沉吟不决”，而仙人离去后，他又感觉“长恨相牵攀，惆怅以自怜”。笔者认为这些都显示了他们的疑仙态度，即使在求仙的时候也依然对现实世界有所眷恋。

关于造成这种差别的原因，笔者认为一是表演场合的不同和欣赏者的不同。汉代乐府游仙诗符合统治阶层追求长生享乐的愿望，也满足了普通百姓的成仙梦想。而魏晋游仙诗，既有对成仙的渴望，也有对现实的焦虑与无奈，还有抒发个人情怀的作品。由于多是统治者组织文人学士在一起饮宴而作，而创作游仙诗也基本上是统治者的事，所以他们不需要顾虑很多，直接抒发自我情怀就行。此外，在汉代，游仙诗可以被看作是劝酒的方式之一，而魏晋时期人们的劝酒方式也发生了变化，不再是游仙追求长生不老，而是劝人们及时行乐。二是社会的变迁与风气的变化。汉代求仙风气浓厚，民间盛行方仙道，整个社会都沉浸在浓重的游仙氛围中。很多汉代墓室的壁画都描绘了升天成仙的内容，通过对洛阳古墓博物馆的考察可以从一个方面证实这点[①]。如西汉卜千秋壁画墓，墓前（东）壁人面鸟

---

① 笔者于2011年6月去洛阳古墓博物馆参观考察，文中关于汉代墓室壁画的内容来源于洛阳古墓博物馆资料。

身像，有人认为是仙人王子乔，在此预示着墓主的吉祥和永生；脊顶的长卷壁画表现的是天堂仙界景象和墓主夫妇灵魂飞升其间的壮观画面。又如西汉打鬼图壁画墓，它的隔梁后壁雕绘一幅乘龙升仙图，图中间绘有天门、玉璧，两边绘墓主夫妇灵魂骑乘羽龙凌空飞腾的情景。再如西汉画像石墓，石门上部刻弧垂的帷帐，下悬玉璧，其下刻人物、大树下拴骏马以及狗、仙鹤等；该墓画像内容反映的是汉代的升仙观念，图中停落一鸟的大树是代表墓地，悬挂的玉璧是保护墓主尸体、帮助墓主灵魂升仙的。还如新莽天象神话壁画墓，这座壁画墓的图像以日、月标识阴、阳，以后土、句芒、祝融、蓐收、玄冥五方之佐和黄龙、青龙、朱雀、白虎、玄武五方之兽来体现五行，并配以仙人驾虎、仙人御龙、仙人戏天马等图像来象征升仙和祥瑞；其图像系统非常完整、清晰，集中而鲜明地体现了流行于汉代的“阴阳五行”“天人感应”思想以及“引魂升天”观念。魏晋求仙风气也很浓厚，但由于对死亡的恐惧，对生命流逝的无可奈何等，使人们追求及时求乐。魏晋更多的是渴望摆脱束缚，整个社会的游仙风气不如汉代浓厚，只把游仙当作一种精神寄托。这点在曹植的创作中表现得尤为突出，学界关于这点探讨得很充分了，故不再赘述。

第五，有些曲调原来写游仙，但是魏晋却不写游仙，如汉乐府《步出夏门行》是典型的游仙之作，而到了魏晋时期，虽然曹操的《步出夏门行·龟虽寿》中流露出对死亡的恐惧，但并不能将其归类为游仙诗；有的曲调原来不是写游仙，却被用来写游仙，如《秋胡行》原来不是写游仙的，这点由《西京杂记》《列女传》等记载的“秋胡戏妻”故事可以证明，但曹操所写的两首《秋胡行》均为游仙之作。徐公持的《魏晋文学史》也提到了这点，他说：“从内容上说，汉代乐府作品，曲题与歌辞切合无间，具有内容上的统一性，如《西门行》即写‘出西门……’《陌上桑》即写采桑女事，曹操打破此成规，他利用汉代旧曲，自创新辞。”①

① 徐公持：《魏晋文学史》，第31页。

# “马汗踏成泥，朝驰几万蹄”
## ——北朝乐府对唐代边塞诗影响研究一例*

杨晓彩（忻州市，山西省忻州师范学院，034000）

**摘　要**：北朝乐府诗的民族学意义和文学史价值值得关注，尤其关于马的诗篇，勾勒出北朝乐府诗对唐代边塞诗的影响轨迹，成为民族文化融合对盛唐气象形成的标志物。北朝乐府民歌中的“马”意象，展示的是鲜卑族质朴刚健的民族性格和骠勇善战的民族精神，这为中原文化尤其唐诗艺术发展注入生命力。北朝文人乐府诗的马文化意蕴渐趋丰富多元，与民族文化融合过程一致，对唐代边塞诗产生影响。马意象在岑参笔下格外活灵活现，轻快豪迈，究其原因，是文化融合、演变的产物；是鲜卑族勇敢坚毅、乐观向上的精神成就了唐代边塞诗，成就了盛唐气象。

**关键词**：北朝乐府诗　唐代边塞诗　马　盛唐气象

**作者简介**：杨晓彩，1971年生，文学博士。现为忻州师范学院中文系副教授，主要从事魏晋南北朝隋唐诗文研究。

对于北朝乐府诗，一般认为其抒写大胆泼辣，直率朴素，但也仅停留在这样的认识之上，鲜有人置之于文学史发展链条上，考察其蕴含的民族文化、民族精神及其深远的文学史意义。实际上，只要把北朝乐府诗放在民族学视域下予以探究，还原当时的社会风俗、文化背景，就会发现，北朝乐府诗的民族学意义和文学史价值实在不可小觑，其中关于马的诗篇尤为出彩出色。奔腾跳跃的骏马最鲜明也最能诠释鲜卑族特有的英勇无畏的

* 本文为山西省社科联社会科学“十一五”规划2014～2015年度重点课题（SSKLZDKT2014124）。

民族精神和豪迈向上的民族情怀，而此恰恰直接导引了唐代边塞诗艺术的形成，甚至成就了恢宏壮大的盛唐气象。所以，考察北朝乐府诗对唐代边塞诗的影响，甚至民族文化融合对盛唐气象形成的影响，“马”都是一个重要的观测点。

## 一

鲜卑与乌桓一样，“善骑射”，以“弋猎禽兽为事”①，好勇尚武的风气盛行，这样的生活方式与精神风貌注定与马结下不解之缘。北朝乐府民歌中出现许多歌咏马的动人诗篇，不仅生动地从各个角度再现了北朝丰富多彩的社会生活，重要的是天然璞真的乐府歌谣直接展示了鲜卑族质朴刚健的民族性格和骠勇善战的民族精神，而充满活力与气魄的民族文化为中原文化尤其唐诗艺术的发展注入了新的生命力。

作为以游牧为生产方式的鲜卑人，马自然成为他们生活中必不可少的重要组成部分，甚至已经上升为其生命中生死相依的亲密伙伴，这在北朝乐府民歌中有真切反映。郭茂倩《乐府诗集》之《梁鼓角横吹曲》② 中收录北朝乐府民歌42首，其中有多首直接写到马。《折杨柳歌辞》第二首曰：“放马两泉泽，忘不著连羁。担鞍逐马走，何得见马骑。”放马于两泉泽中，希望马儿长得膘肥体壮，威武高大。由于“忘不著连羁”，于是“担鞍逐马走”，从一个侧面轻松道出对马之习性的熟知，以及驾驭马的高超技巧。其超脱豪迈、自信昂扬的精神风貌溢于言表；虽然骑马不得，但诗歌以调侃戏谑的口吻道出，不见一丝埋怨懊恼，相反对马的关爱之情却融于笔墨，见出马在鲜卑人眼中的重要地位。《企喻歌辞》第二首亦云：“放马大泽中，草好马著膘。牌子铁裲裆，钰鉾鸐尾条。”前两句勾勒出一幅草原风光图：一望无际的大泽水美草丰，花香袭人。画面开阔，气势恢宏，同时也点出内在的因果关系，大泽草好正是骏马肥壮膘实的必要条件。草原得天独厚的自然条件，孕育着鲜卑人的希望，奔跑健壮的骏马，无疑正是“健儿”头等重要的战争工具，裲裆、钰鉾也只能屈居其后了。《折杨柳歌辞》第四首也明确地感叹：“健儿须快马，快马须健儿。跸跋黄

① 范晔：《后汉书》，中华书局，1965，第2979页。

② 本文所引北朝乐府诗，均出自郭茂倩编《乐府诗集》，中华书局，1979，不再另注。

尘下，然后别雌雄。”有了快马，健儿方能纵横驰骋，大显身手；而快马亦须借助健儿娴熟的骑技奔驰如飞，勇往直前，两者相得益彰、相映成趣。

马的重要性不仅表现在驰骋疆场、横行万里之时，更主要的是它与鲜卑人的日常生活密切相关，甚至可以说，马已融入鲜卑人的生命之中了。《折杨柳枝歌》第一首："上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹长笛，愁杀行客儿。"这是一首描写送别的诗，“马”成为诗人彷徨愁苦心绪的外在表现物。客儿上马将要远行，迟迟未能扬鞭催马，却折下杨柳枝万般不舍；下马吹起长笛，呜咽哽塞，离愁别恨的情景跃然纸上。上马、下马的动作描写，是客儿远行与暂留的心理取舍外化。作为鲜卑人送别诗中独特的意象，马不仅烘托出远行客儿情感的细微变化，更是远行客儿漫漫征途跟随其左右的唯一陪伴者，是其寂寞的见证者，因而“马”强化了送别诗中凄凉悲苦的意蕴，与前述诗相比，虽然缺少了意气风发的激昂，但却平添许多低回与怅惘。类似的写法与景象在《折杨柳歌辞》第一首中也有生动的呈现。

分别时徘徊不前，不忍遽离，离不开草原民族最常见也最引以为豪的马的身影。而生产劳作中的马更是不可或缺的重要生产力，正因如此，马成为诗人信手拈来的比兴对象。《幽州马客吟歌辞》第一首曰："快马常苦瘦，剿儿常苦贫。黄禾起羸马，有钱始作人。”“快”用法同“快”，快马终日奔波劳顿，注定辛苦消瘦，同样，勤劳的人儿往往也是苦辛贫穷。这里用“快马”起兴，揭示出了社会上存在着的不合理现象，就像黄禾能救活羸弱瘦马一样，只有拥有钱财，人才能活得体面。诗歌直击贫富不均的社会现实，却从最熟悉、最普通也最常见的事物——马入手，浅显易懂，却极富哲理性；亲切自然，却又极具说服力。

## 二

其实涉及马的北朝乐府诗在《乐府诗集》中远不止民歌，文人乐府诗里也有大量篇什写到了对马的感受，将马当作重要的抒情意象。作为鲜卑族特有的民族风情标志物，马无时无刻不牵动着诗人敏感的神经，它刻写着现实的点滴变迁，传递着诗人内心深处的喜怒哀乐，因此马成为北朝文人乐府诗中最具鲜活性、灵动性的意象。如认真寻绎，文人乐府诗中的马意象大致可包含如下文化意蕴。

第一，表现征人的意气豪迈与辛苦劳顿。

马出现在北朝文人乐府诗中，一般多用来烘托两军对阵时的紧张气氛，表现“勋多意气豪”般英勇无畏的精神风貌。庾信《从军行》云：“寇阵先中断，妖营即两分。连烽对岭度，嘶马隔河闻。”首两句写敌人的阵营被分崩离析，末两句“连烽”“嘶马”对举，且用“对岭度”“隔河闻”强调距离之近，烘托出了战争的剑拔弩张。此处马意象的使用加强了整首诗豪迈雄壮的情感抒发，诗情浓郁，且余味无穷。王褒的《从军行》其一则借马强化了军队东征西伐，活跃在西北边地的情形：“西征度疏勒，东驱出井陉。牧马滨长渭，营军毒上泾。”诗歌先写明征战的地域范围，后句则“牧马”与“营军”相对，放牧战马成为军营活动的一项重要内容，当然也是战争前的必要准备，“征战数曾经”自然少不了马的存在。在《饮马长城窟行》中，王褒还有：“屯兵戍陇北，饮马傍城阿”，“屯兵”与“饮马”相对举，亦然。

而更多时候，马在乐府诗中则成为表达气候恶劣、条件艰苦的重要意象，即“戍久风尘色”的诗意是通过马意象表现出来的。王褒《入塞》中仅“度冰伤马骨，经寒坠节旄”八个字就把征人不堪久戍边关、身心疲惫而又无可奈何的心情传达了出来。当高大雄壮的马因严冰苦寒而摔断马骨后，“坠节旄”就成为既不想发生又不可避免之事了。此处，马意象增强了肃杀的氛围，可谓着一“马”字而苦寒境界全出。王褒的另一首乐府诗《从军行》也同样是用马来烘托作战的艰难：“代风愁枥马”，听到怒号的代北狂风，拴在马槽的健马都不由得发愁，马尚如此，何况人呢？只此一写，出征的不易、战争的艰难便可想而知了。

按，马大量出现在描写边塞、战争生活的乐府创作之中，此传统由来已久。《诗经·小雅·六月》即云：“六月栖栖，戎车既饬。四牡骙骙，载是常服。猃狁孔炽，我是用急。王子出征，以匡王国。”[①] 猃狁势盛，王命出征，兵车整饬，战马强壮，显然自周朝开始，马已是战争必不可少的装备。即便诗中没有正面写到战争、战场，但只要涉及出征、征战，则自然少不了马的参与。《诗经·小雅·采薇》云：“彼路斯何，君子之车。戎车既驾，四牡业业。”“驾彼四牡，四牡骙骙。君子所依，小人所腓。”[②] 四牡

① 朱熹：《诗经集传》，吉林人民出版社，2005，第78页。

② 朱熹：《诗经集传》，第71～72页。

之车，既是将帅的依乘，也是戍人的庇护，其重要性自不待言。需要指出的是，马出现在《诗经》中往往是用来驾车，形成以战车为主的战斗力；直到战国时代骑射技术才逐渐推广开来，骑兵取代战车成为战争的核心力量。但是，不论战车还是骑兵，马从来都与战争、征战有关，因而它也成为征役诗中不可或缺的抒情意象，成为表现诗人“戍久风尘色，勋多意气豪”情怀的重要载体。

第二，表现游侠的尚义任侠与雄气英风。

除了表现战争与征人的乐府诗，马亦大量出现在以豪侠为题材的北朝文人乐府之中。王褒《游侠篇》云：“斗鸡横大道，走马出长楸。桑阴徙将夕，槐路转淹留。”如果说斗鸡只是纯粹的娱乐游戏，不足以表现游侠重义轻生的精神风貌，那么“走马出长楸”则借马展示了游侠的风采，大有“白马饰金羁，连翩西北驰”（曹植《白马篇》）般的矫捷与勇剽。而王褒的另一首乐府诗《古曲》也直接写出：“青楼临大道，游侠尽淹留。陈王金被马，秦女桂为钩。”其化用《白马篇》中的诗句，将马的矫健与游侠的豪勇一并道出。而温子昇也有一首关于游侠的乐府诗《白鼻騧》：“少年多好事，揽辔向西都。相逢狭斜路，驻马诣当垆。”通过一系列与马相关的动作：“揽辔”“相逢”“驻马”，少年游侠的豪气英风因此而表现得形神兼备，活灵活现。

与征役、边塞诗相比，这类诗格调轻松昂扬，并且游侠出场的道具或活动的内容主要是靠马来完成的。马和人精神相通、相互辉映的耀眼与光芒，在北朝乐府民歌中表现得相对粗犷质朴，而北朝文人乐府诗则相对繁缛细致，显得粗而不野。

第三，表现文人的弹琴歌笑与荣华幻灭。

文人笔下，马意象看似信手拈来，实则别具匠心。在“言但当为乐，勿徇名自欺也”[1] 的庾信《对酒》诗中，依然能够见到马，实在值得注意。《对酒》[2] 开篇极为轻快明朗：“春水望桃花，春洲藉芳杜”，桃花吐艳，

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》，第403页。

② 〔日〕清水凯夫在《庾信文学》一文中认为此诗是庾信在梁朝东宫任职期间所作，理由是张率、张正见同有和诗《对酒》存在。见《六朝文学论文集》，韩基国译，重庆出版社，1989，第276页。但由于庾信《对酒》诗与张率、张正见诗风格不同，且诗中有“牵马向渭桥”句，而庾信在北周任司水下大夫，并创作有《忝在司水看治渭桥》，因此笔者认为《对酒》诗亦当作于此时。

杜若芬芳，一幅美好、快乐的景象。接着用一系列典故写尽文人眼中的闲情雅事：鼓琴、纵酒、醉卧、欢舞、鸣筝、吹笛，尤其耐人寻味的，是人马互动的场面也赫然在列："牵马向渭桥，日曝山头脯"，夕阳之下饮马渭水，良马相伴，或纵马驰骋俨然亦成为人生快事之一，此中颇含深意。

众所周知，庾信是由南入北的文人。当时"梁世士大夫，皆尚褒衣博带，大冠高履，出则车舆，入则扶侍，郊郭之内，无乘马者"，甚至建康令王复"见马嘶歕陆梁，莫不震慑，乃谓人曰：'正是虎，何故名为马乎？'"① 庾信在出使西魏之前即生活其中，耳濡目染，谙熟其习俗。而北朝与南梁恰恰相反，不但骑马狩猎司空见惯，即便遇见真的老虎，也会空手擒之，绝不含糊。《资治通鉴》载："（尔朱）荣好猎，不舍寒暑列围而进。令士卒必齐壹，虽遇险阻不得违避，一鹿逸出必数人坐死。有一卒见虎而走，荣谓曰'汝畏死邪'即斩之。自是每猎，士卒如登战场。尝见虎在穷谷中，荣令十余人空手搏之，毋得损伤。死者数人，卒擒得之。"② 与其认为南北朝士大夫对马或虎的态度不同，不如说是南北两朝士人的生活习俗有着天壤之别。尤其北朝士人对马的锺爱程度，非同寻常。北朝文人高允《塞上公亭诗序》："延和三年，余赴京师，发石门北行，失道路宿，寓代之快马亭。其俗云：'古塞上翁所遗之邑也。'公曰有良马，因以命之。此其所遗也。负长城而面南山。皋潭带其侧，涌波灌其前。停骓策以流目，抱遗风以依然；仰德音于在昔，遂挥毫以寄言。代人云：'塞上公姓李，代之李氏'。并其后也。"③ 序文中交代快马亭的由来，让人真实地感受到马在塞上公李氏心中的地位；而快马亭遗址代代相传，保存完好，亦可见出马在代或北方人生活中的不可替代性，因此高允感怀良深，挥毫泼墨，留下宝贵的诗及序，可惜诗仅存一句，已难观全貌。马在南朝士人眼中视为虎，而北朝人却对之喜爱有加，难以割舍，且此风气由来已久，根深蒂固。

庾信在南朝习惯了歌吹宴饮、山水游乐的宫廷生活，可是一旦辞梁入北，由其《对酒》诗即可看出，他的生活内容包括闲情雅趣也发生了极大的变化。这或许不仅是因为入乡随俗，也许更多的是出于庾信内心的认可与接受。《资治通鉴》载："（陈）庆之自魏还，特重北人，朱异怪而问

① 颜之推著，庄辉明、章义和撰《颜氏家训》，上海古籍出版社，1999，第207~208页。
② 司马光编著，胡三省音注《资治通鉴》，中华书局，1956，第4778页。
③ 严可均：《全上古三代秦汉三国六朝文》，中华书局，1958，第3653页。

之，庆之曰：‘吾始以为大江以北皆戎狄之乡，比至洛阳，乃知衣冠人物尽在中原，非江东所及也。奈何轻之也？’”① 尽管乘马与否和衣冠人物没有直接联系，但至少说明了解北朝的南朝人开始重视甚至接受北朝文化与习俗。由此看来，庾信《对酒》诗中出现饮马渭水、良马相伴，也在情理之中了。快乐闲适之情溢于言表，绝不亚于鼓琴吹笛或纵酒高卧。

如果说征役诗、游侠诗借马比兴或烘托是魏晋以来此类诗歌的传统，那么马出现在《对酒》这类“怜风月，狎池苑”的宴饮诗中，则从一个侧面代表着南北文风的融合，而庾信正是其中的典型人物。

不仅如此，马还出现在北朝文人的丧歌之中。其中的乐与悲、得与失形成强烈对比，引人深思与慨叹。祖孝徵《挽歌》曰：“昔日驱驷马，谒帝长杨宫。旌悬白云外，骑猎红尘中。”驷马之车是地位显赫、豪华富贵的象征，驱车谒帝，骑猎红尘，何其威严荣耀。可惜“大都好物不坚牢，彩云易散琉璃脆”，荣华易尽，歌笑成空，“今来向漳浦，素盖转悲风”，昔日意气扬扬的驷马之车亦消失在悲风之中。由马起兴，亦由马收尾，马连缀了主人一生的历程，不可挽回地诉说着幻灭无常的悲剧哲理。与《对酒》题相比，《挽歌》明显沉重悲凉。马被赋予了那个社会能够赋予的华贵雍容，承载着那个社会文人所有的梦想追求。

由此观之，马由勇猛豪壮的代名词，从与勇士健儿联袂出现到代表显赫荣华的地位，从与达官显贵相连再到表现闲适淡雅的情怀与文人牵手，其整个发展轨迹，实与鲜卑族汉化过程一致。鲜卑族的民族特点越来越弱化，或者更准确地说是鲜卑族的民族特点已有机地与汉文化融为一体，成就了崭新的或内涵更丰富的马文化意蕴。迨至唐代，此丰富多元的马文化意蕴对唐人诗歌，特别是边塞诗产生了深远的影响。

## 三

鲜卑人的民族文化与性格等都有机地汇入了民族文化融合的大潮之中，成为唐代文化的重要组成部分。众所周知，李唐皇室及王公贵族多与鲜卑有着割舍不断的血缘或文化上的联系，受此影响，唐人对马或马文化有着天然的亲切感和认同感。刘子元《衣冠乘马议》云：“自皇家抚运，

① 司马光编著，胡三省音注《资治通鉴》，第4766页。

沿革随时。至如陵庙巡谒，王公册命，则盛服冠履，乘彼路车，其士庶有衣冠亲迎者，亦时以服箱充驭。在于他事，无复乘车，贵贱所行，通用鞍马而已。”① 可见，初唐社会不仅巡谒陵庙、册命王公等隆重的典礼乘车离不开马，而且不论贫富贵贱，人们的生活里也是须臾不能没有马的。

反映到文学创作中，诗人岑参有名句曰：“马上相逢无纸笔，凭君传语报平安”（《逢入京使》，写旅途相逢的朋友因骑马无纸笔，只能靠传话向家人报平安，说明至少在盛唐，骑马出行的方式依旧盛行。而人们对马的喜爱情感，亦不见丝毫衰减。同样是岑参，他还有一首专门吟诵马的诗歌——《卫节度赤骠马歌》。诗中极力盛赞卫节度坐骑赤骠马，爱惜之情溢于言表：“扬鞭骤急白汗流，弄影行骄碧蹄碎。紫髯胡雏金剪刀，平明剪出三鬃高。枥上看时独意气，众中牵出偏雄豪。”这匹马不仅外表雄奇，更重要的是其内质雄豪，是一匹“骏马长鸣北风起”，“为君一日行千里”的神异之马。全诗粗犷豪放，人与马相辅相成，交相呼应，实是北朝民歌《折杨柳歌辞》“健儿须快马，快马须健儿”的气韵在唐朝诗人笔下的直接回应。如加以比较，唐人诗的豪杰之气显得更加鲜明，成为盛唐气象的重要标识。而所谓盛唐气象的生成，不能不说与鲜卑人的民族精神与民族文学有着密切的联系。

不仅如此，唐代文人还信奉“功名只向马上取”（岑参《送李副使赴碛西官军》），故此期的马还承载了文人关于功名的梦想与人生期待，这一厚重的文化意义甚至超过以往任何一个朝代。而求取功名、建功立业又是盛唐诗，尤其是边塞诗反复咏叹的主题之一，正所谓“边塞的豪情与平日生活中的豪情是打成一片的。边塞的歌唱为这种豪情找到了一个最适宜于表现的场合”②。马越来越频繁地出现在盛唐边塞诗中，抒写着诗人气贯山河的豪情，迸发着唐文化生气蓬勃的活力。李颀《塞下曲》云：“金笳吹朔雪，铁马嘶云水。帐下饮蒲萄，平生寸心是”，诗人平生的心愿就寄寓在金戈铁马中；王昌龄干脆以马代人，《出塞》其二：“骝马新跨白玉鞍，战罢沙场月色寒。城头铁鼓声犹振，匣里金刀血未干。”壮气冲天，人心振奋；而岑参则干脆人马合一，精神相通，其《灭胡曲》有“都护新灭胡，士马气亦粗”句，士与马水乳交融，难分难解。其实马在岑参笔下远

---

① 董诰等编《全唐文》，中华书局，1983，第2783～2784页。

② 林庚：《略谈唐诗高潮中的一些标志》，《社会科学战线》1982年第4期。

不止于此，被他赋予了更多的内涵，因而特别引人注目。

正如人们所看到的，岑参的边塞诗中大量描写了西北边塞多变的气候种奇特的风光。而马，往往成为岑嘉州诗之奇异景象的一部分。“马毛带雪汗气蒸，五花连钱旋作冰”（《走马川行奉出师西征》）；“剑河风急雪片阔，沙口石冻马蹄脱”（《轮台歌奉送封大夫出师西征》）；“蒲海晓霜凝马尾，葱山夜雪扑旌竿”（《献封大夫破播仙凯歌六首》其二）等，用马汗蒸发、马蹄冻脱、马尾凝霜等细节极写奇寒无比的气候特点，显然是继承了北朝文人乐府诗中用马烘托战地环境恶劣的传统，但已全然摆脱北朝乐府诗或多或少存在着的概念化、空泛化特点，而是从不同层面、不同角度细致描摹，形象生动，活灵活现。能把严寒写得如此鲜活奇异，恐怕非岑参莫属，非唐人莫属。细究起来，马是其中重要的艺术手段。

即便西北边塞战地环境狂风怒吼，严寒无比，但岑参的边塞诗读来丝毫没有艰辛悲凉之感，相反却豪情四射，乐观昂扬，“虏骑闻之应胆慑，料知短兵不敢接，车师西门伫献捷”正是其豪情的表述。不仅如此，艰苦环境仿佛更有利于豪迈情感的抒发，故岑参笔下的马有时俨然如飞燕，身骑马上如飞鸟一样轻快迅疾，《武威送刘判官赴碛西行军》曰：“火山五月行人少，看君马去疾如鸟”，五月的火山下，奔腾的马儿依然疾驰如鸟；《送崔子还京》曰：“匹马西从天外归，扬鞭只共鸟争飞”，扬鞭而起的马则要与飞鸟一争高低了。而《武威送刘单判官赴安西行营便呈高开府》亦曰：“马疾过飞鸟，天穷超夕阳”，则进一步写出疾驰而去的马儿干脆就赛过飞鸟。这个现象很有趣，虽然岑参也偶尔有类似“交河城边飞鸟绝，轮台路上马蹄滑”（《天山雪歌送萧治归京》）的诗句出现，但毕竟轻快如“平沙向旅馆，匹马随飞鸿”（《北庭贻宗学士道别》）者占绝大多数。越是在艰苦的环境，越是满怀豪情。远赴边塞，路途遥远如天际，岑参深知其艰辛：“还家剑锋尽，出塞马蹄穿”（《送张都尉东归》），但他依然一路高歌“马汗踏成泥，朝驰几万蹄”（《宿铁关西馆》）。马在岑参笔下，总能时时处处出神入化地变幻出无数惊人诗句，酣畅淋漓，大气磅礴，蓬勃向上。如果探究其中蕴含着的盛唐精神及其源头所在，鲜卑英勇乐观的精神当是其中重要的影响因子，而其中北朝乐府诗与盛唐边塞诗的渊源关系即是绝好例证。

综上可知，通过对北朝乐府诗到盛唐边塞诗中马的形象意蕴演变历程的寻绎，可见出民族融合与深化的发展进程。北朝乐府民歌中吟唱的是来

自鲜卑山[1]脚下的马，它浑身散发着那个民族特有的天马行空、质朴率真文化气韵。随着马儿一路南下的步伐，游牧文化亦与中土文化逐渐交融，于是北朝文人乐府诗中的马开始逐步成为北朝文人抒发人生梦想、表现士大夫情怀的抒情意象，文化意蕴变得丰富起来。到了统一的唐代，民族融合已达到了很高的程度，马不仅得到社会的普遍认同，骑马也成为常见的出行方式，重要的是在边塞诗中，马的形象大放光彩，尤其在岑参笔下，轻快豪迈、激情四射。由东北山麓到西北边塞，从表面上看，似是地域的因缘，西北边塞的广阔天地使马又重现它最纯粹、最本真的品性，然更深层次的原因，实则是文化的融合、演变，鲜卑族勇敢坚毅、乐观向上的精神成就了唐代边塞诗，也成就了盛唐气象。

① 关于鲜卑山，马长寿认为："此山在今内蒙古东部科尔沁旗西哈古勒河附近，与其西南面的阿鲁科尔沁右翼中旗西北一百四十里之乌桓山遥远相应。"见马长寿《乌桓与鲜卑》，上海人民出版社，1962，第175页。

# “采诗”叙述之变迁及其文化意义

王志清　冯喜梅（西安，西安电子科技大学，710126）
（大同，山西大同大学，037009）

**摘　要：**“采诗”是中国历史上古老的制度和文化现象，同时也是具有丰富性和迁延性的话语资源。先秦至唐，“采诗”叙述呈现出由政治维度向文学维度的变迁之势。先秦文献中的“采诗”以一种隐含式叙述，指向古之天子听政纳谏的功能意义。汉代文献中的“古之采诗”，开始被赋予“为民”的色彩和关心民瘼的情感倾向。班固《汉书》对乐府“采诗”的叙述，使这一话语被借用与移植于现实语境中。主要作为音乐行为的乐府“采诗”与作为治政方式的古之采诗性质不同，应予区分。中唐，“采诗”进入诗学领域，并在元、白之后成为经久不衰的文学理想。“采诗”话语的汇聚和迁移，及显示出的政治与文学之深入关系，加之对于古典现实主义诗学和新乐府创作的滋养，表明其具有重要的文化意义。

**关键词：**采诗　政治　音乐　文学

**作者简介：**王志清，山西大同人，文学博士，西安电子科技大学人文学院教授，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。冯喜梅，山西大同人，山西大同大学学报编辑部编辑。

一般而言，“采诗”被视为先秦时一项古老的政治制度，它与《诗》的结集有密切关系。事实上，自汉至唐，“采诗”携带着古史色彩，被借用与移植到宫廷音乐的描述与诗学话语的建构中。“采诗”成为具有跨越性与涵容性的问题群，涉及先秦政治制度、《诗》学、乐府学等领域，包括“采诗制”的历史形态、《诗》的形成与《国风》的性质、汉乐府的职能、白居易新乐府创作理论及新乐府文学影响等学术史上的重要问题。作为古老的文化资源，“采诗”甚至对日本古典文学也产生了

影响。[①]“采诗”极强的文化滋养能力，使其呈现出由政治维度向文学维度的迁移之势。“采诗”对于考察文学与政治的关系，研究古典现实主义诗学的建设路径，具有溯源意义。学界有关“采诗”研究，多数属于特定历史阶段特定问题的考察[②]，将其视为发展性的文化话语现象，分析其历时变迁的成果很少。[③]因此，本文从“采诗”话语的汇聚、定型与迁移入手，考察其作为源头性文化资源的行进历程，以此呈现其丰富而重要的文化意义。

## 一 制度层面的“采诗”叙述

“采诗”制度在先秦的存在，因“上博简”《孔子诗论》的发现，学界已无异议。《孔子诗论》第3简论“邦风”，有“大敛材”之说。所谓“大敛材”即广泛收集邦风佳作，实为采诗。[④]“敛材”是最接近“采诗”的表述。除此之外，先秦文献中，“采诗”基本以隐含的方式出现在政治制度的描述中。

《左传·襄公十四年》记载师旷对晋侯论卫人逐其君之事，指出古之圣王为匡正过失，制定进谏制度，有所谓“史为书，瞽为诗”之说。“瞽为诗”是指盲乐官以唱诗的形式劝谏君主。师旷并引《夏书》为证，“遒人以木铎徇于路，官师相规，工执艺事以谏。正月孟春，于是乎有之，谏失常也”。[⑤]“遒人以木铎徇于路”一句，记述存在缺省，就整体语境来看，宜理解为夏代即有派遣专门人员于民间采集意见的做法，此为民情上达渠道。按照师旷的说法，重视民意，接受各种方式的进谏，古已有之。类似话语见于《国语》“邵公谏厉王”篇，“故天子听政，使公卿至于列士献诗，瞽献曲，史献书，师箴，瞍赋，矇诵，百工谏，庶人传语，近臣尽

---

① 参见尤海燕《日本古代诗歌文学中的“采诗制”——以〈古今和歌集〉序的“献和歌”为中心》，《外国文学评论》2015年第2期。

② “采诗”研究最集中的两个方面：一是先秦采诗制度研究；二是汉代乐府的“采诗”。相关文章数量较多。此外，尚有少数关于宋、元时期文学领域“采诗”问题的研究：江合友《采诗意识与宋初诗风新变》，《天水师范学院学报》2006年第4期；杜春雷《山川风土有佳音：论元代的采诗者与采诗活动》，《湖北民族学院学报》2013年第4期。

③ 笔者所见，杨匡和《采诗演进论》一文，基本是在政治制度层面对历代采诗制度的追踪。杨匡和《采诗演进论》，《商丘师范学院学报》2013年第8期。

④ 参见廖群《周代“采风”说的文物新证》，《民俗研究》2002年第4期。

⑤ 《左传》卷三十二，《十三经注疏》本，中华书局，2009，第4250页。

规，亲戚补察，瞽、史教诲，耆、艾修之，而后王斟酌焉，是以事行而不悖。"[①] 这是一套完整的天子听政制度，体现了广泛征询、谦逊治政、谨慎为国的政治理念。"瞽献曲"与"瞽为诗"一样，均指乐官以歌曲方式上达民意。

乐官唱诗既然成为天子听政纳谏的制度形式，即需"采诗"以作保障。《周礼》并无"遒人"一职。《左传》杜预注："遒人，行人之官也。"周代官制中的"小行人"可能负有采诗职责。《周礼·小行人》："及其万民之利害为一书，其礼俗政事教治刑禁之逆顺为一书，其悖逆暴乱作慝犹犯令者为一书，其札丧凶荒厄贫为一书，其康乐和亲安平为一书。凡此五物者，每国辨异之，以反命于王，以周知天下之事"。贾公彦疏曰："此总陈小行人使适四方所采风俗善恶之事"。[②] 即"小行人"出使各国时，负有收集资料、按国按类编排并向天子汇报的职责。在整理的汇报材料中，可能有反映民情之诗。这是行人采诗说的证据。[③]

先秦文献中的"采诗"叙述以隐含的话语形式，置于进谏纳谏制度的描述中，指向天子听政治政的意义。在先秦文献相关话语汇聚、扩展的基础上，"采诗"在汉代获得独立话语形式，并显示出新的意义指向。《汉书》的"采诗"叙述有多种历史和文献来源，其中的"观风俗"之说可能受到《尚书大传》《礼记·王制》中"大师陈诗"叙述的影响。[④] 《礼记·王制》记载周天子巡狩，于祭告天地山川后，"觐诸侯。问百年者就见之。命大师陈诗以观民风。命市纳贾以观民之所好恶，志淫好辟"[⑤]，以此考察各诸侯国的政治状况。《尚书》中已有关于帝舜巡守之事的记载，但并无"陈诗"的内容。天子巡狩，祭祀天地山川是宗教伦理观念的体现，"陈诗观风"是对现实人事的重视。"陈诗"必先"采诗"。所陈之诗如何采集？是周王朝所采，还是各诸侯国所采？孔颖达疏曰："此谓王巡守见诸侯毕，乃命其方诸侯。大师是掌乐之官，各陈其国风之诗，以观其政令之善恶。"既然"各陈其国风之诗"，且"陈诗纳贾"是由上而下天子所"命"诸侯之事，应该是指王国乐官"陈诗"，天子根据诗之内容，

---

① 《国语》卷一，《中国史学要籍丛刊》本，上海古籍出版社，2015，第7页。
② 《周礼注疏》卷三十七，《十三经注疏》本，中华书局，2009，第1932页。
③ 参见付林鹏《行人制度与先秦"采诗说"新论》，《中国诗歌研究》第十辑。
④ 《汉书》"采诗"话语的历史、文献来源，笔者另文探讨。
⑤ 《礼记正义》卷十一，《十三经注疏》本，中华书局，2009，第2875页。

察其政善恶。故“太师陈诗”是诸侯国对周天子做的工作汇报，也是周王朝对诸侯国的政治考察。《史记·乐书》中对“采诗”的描述是司马迁音乐政治观的反映，所谓“州异国殊，情习不同，故博采风俗，协比声律，以补短移化，助流政教。天子躬于明堂临观，而万民咸荡涤邪秽，斟酌饱满，以饰厥性。”① 司马迁指出乐官“协比声律”的音乐工作是“采诗”的程序之一，强调了“采诗”与音乐的关系。“采诗”的目的不仅在于补偏救弊，还在于改变民性。无论是《王制》中的“以观民风”“以观民之所好恶”，还是《乐书》中的“以饰厥性”，汉代的“采诗”叙述出现了“为民”的意义角度。此后班固和何休的“采诗”话语中的民本色彩更为清晰。

班固第一次明确提出“采诗”“采诗官”的说法，这两个话语将隐含的“采诗”叙述最终独立出来，遂被后世沿袭。《汉书·食货志》云：“男女有不得其所者，乃相与歌咏，各言其伤……孟春之月，群居者将散。行人振木铎徇于路以采诗，献之太师，比其音律，以闻于天子。故曰王者不窥牖户而知天下。”② 这是描述井田制下社会形态的一部分内容。“采诗”的时间、地点、主体、方式、目的等信息至此全面，并构建了由群居者、行人、太师、天子等形成的，有序有效的舆情上达渠道。班固的“采诗说”是一个汇聚型的话语，其资源主要来自师旷所引《夏书》，此外尚有《史记·乐书》“协比声律”以及《老子》“不出户，知天下。不窥牖，见天道”之说。值得注意的是，行人所采之诗，是男女“相与歌咏，各言其伤”之歌，“采诗”的意义，除了指向王者的“知天下”，也指向“民”之诉疾苦。

《汉书·艺文志》：“故哀乐之心感，而歌咏之声发。……故古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也。”③ 两条文献语境不同，一在描述井田制下的社会生活，一在解释歌曲发生与人心之关系。歌咏直接反映人心人情，故据歌咏之言可考知人心人情，以此观风补政。总体来看，班固对“采诗”的理解，还是立足于服务王者治理天下这一面。“采诗官”说法由于中唐白居易诗学观念及其新乐府《采诗官》的出现，对后世影响颇大，这是班固“采诗说”对文学的重要贡献。

---

① 司马迁：《史记》卷二十四，中华书局，1959，第1175～1176页。

② 班固：《汉书》卷二十四，中华书局，1962，第1121～1123页。

③ 班固：《汉书》卷三十，第1708页。

汉文献“采诗”叙述尚有何休《春秋公羊传解诂》中的一段文字：

> 五穀毕入，民皆居宅，里正趋缉绩，男女同巷，相从夜绩，至于夜中，故女功一月得四十五日作，从十月尽正月止。男女有所怨恨，相从而歌，饥者歌其食，劳者歌其事。男年六十，女年五十无子者，官衣食之，使之民间求诗，乡移于邑，邑移于国，国以闻于天子，故王者不出牖户尽知天下所苦，不下堂而知四方。[1]

何休所用“求诗”一语，较之“采诗”，突出统治者了解民情的自觉性，实质亦为“采诗”。何休的“求诗”也是在井田制这一社会经济形态中出现的。何说的不同在于：一是采诗者的身份，二是采诗之上达渠道。何说的采诗者是诸侯国雇佣的贫民，并非官方固定人员，他们对于民生艰难更有可能感同身受。所谓“饥者、老者”，“有所怨恨”，“无子者”，“尽知天下所苦”，将“求诗”与访民疾苦、解民困厄联系起来。过去仅将何说作为“采诗”之一种，没有对其中同情民瘼的观念给以重视。

汉代是“采诗”说丰富和逐渐定型时期，各家说法并不统一，但都认为“采诗”是古已有之的制度，是王者观察民俗、了解民意、匡正过失的执政方式，是先秦政治理念和智慧的体现。瞽人唱诗进谏，遒人木铎徇路，天子巡狩问政，诸侯国大师陈诗，雇佣贫民采诗，种种表述，可能正说明“采诗”在先秦历史上灵活存在的事实，说明“诗”与政治的密切关系。汉代的“采诗”叙述，出现了两种意义指向，特别是采诗与民心教化、采诗与民病疾苦的联系，为后世“采诗”说的迁移转化提供了叙述基础。

## 二 音乐层面的“采诗”叙述

“采诗”在汉文献中主要是作为一种古代政治制度被描述的，属于历史性话语。但是，班固同时将之用于西汉武帝时代郊祀礼、乐府职能的叙述中，“采诗”遂又进入现实语境。

---

① 《春秋公羊传注疏》卷十六，《十三经注疏》本，中华书局，2009，第4965页。

《汉书·礼乐志》："武帝定郊祀之礼，祀太一于甘泉，就乾位也。祭后土于汾阴，泽中方丘也。乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌"。[①]

《汉书·艺文志》："自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云。"[②]

两条文献说明，武帝时代"立乐府"是为了服务郊祀之礼和朝廷新音乐的建设，采诗、采歌谣是这一时期乐府的新职能。作为一个音乐机关，乐府开展两项工作，一是采集地方俗乐，用于"夜诵"，这是乐府援俗入雅之开端，后世此类做法颇多；二是为司马相如等所作新乐章《十九章》配曲。"夜诵"是郊祀活动的一种形式，"夜诵"有其依托的祭祀传统。[③]乐府中有专门的"夜诵员"，哀帝罢乐府时，这类人员属于雅乐乐人，因此得以保留。乐府采集"赵代秦楚之讴"用于祭祀，其他文献记载还可佐证。一是《史记·封禅书》记载元鼎六年（前111年）李延年建议恢复郊祀之乐，公卿议论"民间祀尚有鼓舞乐"[④]，既然朝廷音乐匮乏，那么，新郊祀乐的建设有可能吸收民间俗乐用以补充。二是《汉书·礼乐志》云："今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。"[⑤] 班固批评武帝新乐从乐章到曲调皆不合古制。乐府既然参与了雅乐建设，"以郑声施于朝廷"，恐怕不仅仅是指乐府中的娱乐俗乐。对于以俗入雅之做法，班固持反对意见。

此两条文献所言汉之"采诗""采歌谣"，其实就是采集音乐和歌曲之意。[⑥] 这和"古有采诗之官"的记述中作为制度的"采诗"是不同的。"采诗"在历史与当代语境中的同时运用，虽然不能说是班固有意而为之的语言策略，但其结果就是很容易就将汉之采诗与古之采诗视为同一性质

① 班固：《汉书》卷二十二，第1045页。

② 班固：《汉书》卷三十，第1756页。

③ 参见蔡丹君《西汉甘泉祭祀仪式的文学影响——从"采诗夜诵"到甘泉诸赋》，《文学评论》2016年第2期。

④ 司马迁：《史记》卷二十八，第1396页。

⑤ 班固：《汉书》卷二十二，第1045页。

⑥ 潘啸龙认为，"采诗夜诵，有赵代秦楚之讴"即采用诗歌和民间新声之谓也。参见《汉乐府的娱乐职能及其对艺术表现的影响》，《中国社会科学》1990年第6期。

的行为，汉乐府采诗遂上升至古之采诗的高度和意义上。《汉书》论行人采诗和古之采诗官时，其意义指向采诗观风的政治目的，是对先秦文献中有关民间舆情收集种种记载的最终汇总。记述汉之采诗，则是在武帝定郊祀之礼、立乐府、制作新乐歌的礼乐文化建设背景中出现的。由古之采诗的制度形态到汉之采诗的音乐行为，这是不同性质和目的的两种“采诗”。学界多以“感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚”作为西汉采诗观风之证据，但“感于哀乐，缘事而发”是对地方风谣特征的说明，“亦可以观风俗，知薄厚”从文意和语气来看，着一“亦”字，可解释为“同时也可以”，这是对乐府所采地方歌诗的补充性说明，而非主导性评价。班固对汉乐府采诗主导性评价的缺失，是其对新歌诗不满的反映。正因此，班固才为新歌诗补充了传统意义，即古已有之的采诗观风。这是试图对古之采诗的意义回归。

如果说班固在历史文献的基础上汇聚“采诗”这一话语，并将之确定为一个有历史依据的制度形态，树立其权威性和典范意义，那么，这一话语的提取也许是有现实指向性的，即对武帝采诗政治意义失落的潜在批评，对采诗以补充郊祀之乐做法的不认可。学界有一种说法，认为出自汉代文献的采诗说是汉人依据武帝乐府采诗行为联想而来的，情况可能正好相反。班固是以古之采诗作为依据，将表面相似而性质不同的两种音乐采集都名为“采诗”，从而以名实不符批评汉之采诗。当然，这种批评的力度是有意削弱的，即以“亦可以观风俗，知薄厚”作为功能补救。

武帝乐府的采诗主要是一种音乐行为，那么，乐府是如何采集民间俗乐的呢？《汉书·百官公卿表》《后汉书·百官志》所记乐府编制中不见有专门的采诗人员，这说明乐府采诗并没有制度化。哀帝罢乐府，保留的郊祀乐人中有淮南、江南、巴俞、楚、梁等演奏地方音乐的鼓员和歌鼓员，所“罢”俗乐人员中有“秦倡员”“齐讴员”等数十人。据此可以推断，武帝“立乐府”建设新雅乐、新俗乐，从各地征召乐人，这些乐人自然熟悉各地音乐，可能会将其掌握的地方歌曲带入宫廷。也就是说，“立乐府”后，地方乐人和用于“夜诵”的赵代秦楚之讴可能是同时进入宫廷的。这部分歌诗经过乐府的整理，即是《汉书·艺文志》中著录的地方歌曲。

学界多以史书中所记朝廷遣使巡行天下作为汉代存在采诗观风的证据。对此须加分析。对比《汉书》《后汉书》可发现，《汉书》所记西汉一朝遣使巡行之事很少，且未见采集风谣之举。《史记·平准书》记载武

帝时期，因吏民私铸金钱，“犯者众，吏不能尽诛取，于是遣博士褚大、徐偃等分曹循行郡国，举兼并之徒守相为利者”①。这是为解决私铸金钱之事遣使巡行。《汉书·武帝纪》：“朕嘉孝弟、力田，哀夫老眊、孤、寡、鳏、独或匮于衣食，甚怜愍焉。其遣谒者巡行天下，存问致赐。”② 这是遣使慰问弱势群体，并无广泛了解民情之意，也未提及采诗。《汉书·韩延寿传》韩延寿治理颍川，曾“人人问以谣俗”③，重视据诗观风，但这并非“采诗”。《汉书·王莽传》：“风俗使者八人还，言天下风俗齐同，诈为郡国造歌谣，颂功德，凡三万言。”④《汉书》中所载“风俗使者”，仅此一例。风俗使者“造歌谣”之事，当是王莽为篡位所作政治计划中的一步，即制造民意倾向。王莽爱好古制，遣风俗使者有其政治意图，也反映其依循古制的政治理念。此次“采诗”，不唯造假，且无关制度。

《后汉书》中巡行记载颇多，且明确有观纳风谣之举措。东汉光武帝起于民间，“广求民瘼，观纳风谣”⑤，以“谣言单辞，转易守长”⑥。和帝时代，“分遣使者，皆微服单行，各至州县，观采风谣”⑦。羊续拜为南阳太守，微服采问风谣⑧。可见，东汉以来，从朝廷到地方，观采风谣之事颇多，政治目的明确，与古之采诗接近。出于观风察俗目的的采诗，多涉及具体人、事，指向性明确，出现在相关史事记载中，是历史书写系统中的美刺歌谣。此外，汉代还有进入音乐表演系统的歌谣，这就是《乐府诗集》“相和歌辞”收录的歌曲，多为东汉时期的作品。汉相和歌中，有一些反映家庭悲剧的歌诗，有学者认为汉乐府采诗观风，此为证据。但汉相和歌中尚有夸耀富贵、描写游仙、抒发人生感慨、意在劝诫的歌诗，内容丰富，具有娱乐性和抒泄情志的特点，就这些歌诗而言，若认为采集的目的在观察风俗、裨补政治，就太牵强了。就以表现家庭悲剧、最合于观风察俗目的的一类歌诗来看，其艺术形式已远突破提供舆情的需要了。这类作品呈现出“戏剧化”场景，借助人物、情节、对话，在有限的艺术空间

① 司马迁：《史记》卷三十，第1433页。
② 班固：《汉书》卷六，第174页。
③ 班固：《汉书》卷七十六，第3210页。
④ 班固：《汉书》卷九十九，第4076页。
⑤ 范晔：《后汉书》卷七十六，中华书局，1965，第2457页。
⑥ 范晔：《后汉书》卷七十六，第2457页。
⑦ 范晔：《后汉书》卷八十二，第2717页。
⑧ 范晔：《后汉书》卷三十一，第1110页。

汇聚矛盾，意在强化艺术吸引力。显然，相和曲作为艺术歌曲，更适合表演，所提供的视听欣赏效果和情感撼动效果远远多于民情信息的获取。从相和曲成熟的艺术形态来看，绝不仅是出于观风察俗的需求。也就是说，在表现家庭悲剧的相和曲中，其音乐意义压倒了舆情意义，音乐性是这些歌曲的本质属性。采自民间的歌谣，即便其反映鳏寡孤独群体的生活现状以及民生艰难，一旦进入乐府被提升为艺术歌曲，即会体现出一种宽泛的娱乐化特点。在现存汉乐府歌诗中，这种娱乐化的具体表现，包括听一个悲剧故事，引起情感触动；听一个富贵之家的故事，引起内心欣羡；听一个健妇持家的故事，引起赞赏愉悦；听一段游仙故事，飘飘然有凌云之想；听一段抒发人生短促的歌曲，引起伤感共鸣。汉乐府艺术歌曲的主要目的在于触动观者内心，或唏嘘感叹，或沉迷畅快，提供音乐娱乐和情志抒泄。

考察汉代的“采诗”，要做具体区分：一要区分汉之采诗与古之采诗；二要区分乐府采诗与朝廷的巡行采诗；三要区分汉武帝时代乐府的采诗与东汉时期乐府的采诗。总的来看，作为音乐机关的乐府采诗主要指向音乐，朝廷遣使巡行采诗，目的在于收集舆情、观风察俗。汉代的这两个不同实施主体的采诗行为，没有明确的文献记载显示其可以相互沟通。朝廷和地方“观纳风谣”所采之诗，信息价值是第一位的，如果可满足观风察俗之政治需要，就没有更多理由一定要进入乐府配乐演唱。这类歌谣有其独立留存系统。乐府的采诗，即如东汉时代的乐府，因朝廷“观纳风谣”执政理念的影响，留意采集民生之作，但在进入乐府经历艺术加工后，其音乐娱乐功效成为首要考虑因素。自然，作为音乐机关的乐府采诗本是有历史依据的，周代“瞽为诗”“瞽献曲”“大师陈诗”等，正说明采诗之事和乐官的关系。问题在于，瞽、大师的献曲和陈诗行为主要出于政治目的，说明了先秦时代音乐机关，诗、音乐与政教的密切关系。当这种关系在先秦以后发生疏离，乐府机关的音乐职能上升，其采集歌谣就主要服从于音乐本身的要求了。因此，武帝时代用于“夜诵”的赵代秦楚之讴，是对民间俗乐资源的借用，这些歌诗有些在内容上可“观风俗，知薄厚”，但作为乐府歌曲，其政治意义远不及礼乐意义。东汉朝野重视采风，但乐府的采诗，经过音乐形式的丰富和乐章歌辞的改造后，作为艺术歌曲的音乐意义是首要的。

综上所述，汉代乐府的“采诗”已基本脱离了古之“采诗”的意义所

指，放弃了古之采诗的政教目的。而汉代朝廷采诗，主要依托使者巡行天下的形式进行，是对古之采诗观风的继承，但这类服务于国家治理的采诗并未形成固定制度，因此也没有产生专门的歌谣集。由于班固《汉书》对汉武帝时代乐府采诗的记述，使后人认识到汉乐府的采诗主要是一种音乐行为，而与古之采诗性质不同，因此，南朝以来，人们已认为秦汉以来无采诗官，政教意义的“采诗”已经结束。

## 三 文学层面的“采诗”叙述

“采诗”进入诗学领域，发生在中唐元、白新乐府创作的过程中。白居易的诗学理想是标举《诗》之六义，实现诗歌讽谏功能。白居易的讽喻诗写作与其担任谏官之职有直接关系，他将讽喻诗视为其谏官职守的一部分，由此其诗学观念带有浓厚的政治功利性。诗与政治发生关系的历史依据和最早形态即周代的“采诗”，这是采诗话语在白居易诗学建构中必然出现的逻辑。

陈寅恪先生认为：“观于《策林》中议文章及采诗二目所言，知二公于采诗观风之意，盖蕴之胸中久矣。然则二公新乐府之作，乃以古昔采诗观风之传统理论为抽象之鹄的，而以唐代杜甫即事命题之乐府，如《兵车行》者，为其具体之楷模，固可推见也。”[①]“采诗”之说是白居易诗学建构的历史资源，但白居易的采诗说与古之采诗以及汉代采诗在意义内涵上有哪些同异呢？

白居易诗学中的采诗话语集中在采诗官的存废这一问题上，他将采诗官的存废与国家政治之道、帝王统治之术联系在一起，这一历史性话语指向的是中唐的现实政治环境。元和元年（806），白居易与元稹将应制举，思考当代之事，撰成《策林》七十五篇。其六十九“采诗以补察时政”条，提出“欲立采诗之官，开讽刺之道，察其得失之政，通其上下之情”[②]，在“对答”中举出《诗》国风四首、汉歌谣二首，以见诗反映政教得失、人情风俗。紧接着第七十篇即为“纳谏，上封章广视听”条[③]。如果将两条联系，就可以认识到，白居易的采诗论述实际上是要求朝廷建

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》，《陈寅恪文集之六》，上海古籍出版社，1978，第119页。

② 《全唐文》卷六百七十一，中华书局，1983，第6853页。

③ 《全唐文》卷六百七十一，第6854页。

立通畅言路，使下之讽刺可以上达朝廷，形成合理进谏之渠道，这正是帝王“纳谏”的制度保证。采诗与进谏、纳谏，是方式与目的的关系，是要解决在上位者为政雍弊的问题。

白居易《新乐府·采诗官》更明白地将“采诗”置于进谏、纳谏的语境中。诗曰：

> 采诗官，采诗听歌导人言。言者无罪闻者诫，下流上通上下泰。周灭秦兴至隋氏，十代采诗官不置。郊庙登歌赞君美，乐府艳词悦君意。若求兴谕规刺言，万句千章无一字。不是章句无规刺，渐及朝廷绝讽议。诤臣杜口为冗员，谏鼓高悬作虚器。一人负扆常端默，百辟入门两自媚。夕郎所贺皆德音，春官每奏唯祥瑞。君之堂兮千里远，君之门兮九重闭。君耳唯闻堂上言，君眼不见门前事。贪吏害民无所忌，奸臣蔽君无所畏。君不见厉王胡亥之末年，群臣有利君无利。君兮君兮愿听此，欲开壅蔽达人情，先向歌诗求讽刺。①

此诗集中表述了白居易的“采诗”见解。首先，“采诗”关涉的两方是“君”与“臣”。“臣”为“言者”，“君”为“闻者”。采诗官废，从“君”一方言，造成的后果是“章句无规刺”“朝廷绝讽议”“唯闻堂上言，不见门前事”，即为政之壅蔽。从“臣”一方言，采诗官废，欲讽刺而无路，渐形成或杜口端默，或逢迎上意的恶劣风气，更甚者，奸臣弊主，祸国亡身。据此，白居易提倡朝廷广开言路，鼓励讽刺，形成“下流上通”的清明之治。白居易的“采诗”说与古之采诗的不同之处在于，他将“采诗”主要指向“君”与“臣”组成的统治集团内部的政治治理作为。古之所采之“诗”，是民间歌谣；白居易主张所采之“歌诗”，主要是“臣”的进谏讽刺之“诗”。从这个角度来讲，白氏之“采诗”更接近周代公卿贵族的“献诗”。

诗以观风，诗以讽谏，是《诗》在采集、整理以及创作中的功能目的。《诗》中的贵族讽喻诗，与周代的献诗制度、讽谏制度直接相关。所献之诗多数在诗中直接标出作诗目的，即为讽喻而作。这类讽喻诗的首序与其创作之“义”是完全一致的。白居易《新乐府》的诗前小序，卒彰显

① 曹寅、彭定求等编《全唐诗》卷四百二十七，中华书局，1960，第4711页。

志，是对《诗》中公卿贵族讽兴之作的认同和追随。《诗》中的献诗有明确的讽刺之义，而“采诗”所得民间歌谣最初不一定有讽刺之义。出于观风察俗、以补过失的采诗目的，有些在民间歌唱时并无讽兴之义的诗，被采集者、整理者与具体之“事”联系起来，以“首序”的形式赋予诗“义”，于是就出现了序义和诗义不合的用诗和解诗现象。[①]“采诗”不可能是对民间歌诗的原样采集，采诗过程中，采诗观风之目的，采诗者的观察视角、价值倾向，在诗中有不同程度之融入。[②]本无讽兴之意的诗被认为是有所指、有所刺之诗，自然是采诗官和乐官所为了。可以这样说，《诗》的讽兴之意包括目的性讽兴和赋予性讽兴两种情况。白居易“采诗”论述中的“诗”要求有目的性讽兴，所以，其“采诗”从理论到实践都更接近周代的“献诗”。

有学者认为，元、白创作新乐府，其直接背景即是初唐既已存在的采诗活动。[③]对唐代采诗活动的实际功能和意义应做分析。《大唐开元礼》《通典》记载，天子巡狩中，命“太常卿采诗陈之”，这是对巡狩古制中“陈诗、纳贾”的沿袭。玄宗在位期间，巡幸各地，诏书称“将陈诗以问俗”，指的即是太常卿采诗。玄宗执政期间的太常卿采诗仪式，同时也体现了玄宗对观风察俗政治理念的认同。《旧唐书·崔日用传》记载，崔日用尝采《毛诗》《大雅》《小雅》20篇及司马相如《封禅书》，因上生日表上之，以申规讽，并述告成之事。手诏答曰：“夫诗者，动天地，感鬼神，厚于人，美于教矣。朕志之所尚，思与之齐，庶乎采诗之官，补朕之阙。”[④]综上，主要发生在玄宗统治时期的太常卿采诗，体现的是对古制、古之政治理念的追随，仪式性、象征意义居多。太常卿采诗对现实执政究竟产生了怎样的影响和结果，并无明证。唐代尚有风俗使采诗。风俗使采诗，《汉书》仅有一例，《后汉书》所载使者巡行采诗，针对具体问题，特别是水旱等天灾，可见并非常制。据《唐会要》“观风俗使”条，贞观八年（634），朝廷选派萧瑀、李靖等人充任观风俗使，延问疾苦，观风俗得

---

① 参见马银琴《〈毛诗〉首序产生的时代》，《文学遗产》2002年第2期。

② 参见李山《礼乐大权旁落与“采诗观风”的高涨——“王官采诗”说再探讨》，《社会科学家》2014年第12期。

③ 参见左汉林《唐代采诗制度及其与元白新乐府创作的关系》，《山东大学学报》2006年第6期。

④ 刘昫：《旧唐书》卷九十九，中华书局，1975，第3088页。

失，察政刑苛弊。[1] 此次风俗使巡行可能会采诗观风。《新唐书·选举志》载，武则天长安三年（703），“明年，引见风俗使，举人悉授试官，高者至凤阁舍人、给事中，次员外郎、御史、补阙、拾遗、校书郎。试官之起，自此始”。[2] 敦煌文献中有一首四言歌谣，末记载“右唐载初元年四月，风俗使于百姓间采得前件歌谣，具状上讫”。[3] 歌谣为颂美武后之作。武后执政期间，风俗使活动似颇多。总体来看，唐代的太常卿和风俗使采诗皆非常设制度，采诗的复古意味和特殊需求，使其与周代作为政治制度的采诗存在距离。也就是说，文献记载还不足以证明唐代存在实质意义上的采诗制度。以此认为白居易的新乐府创作，及其有关采诗的论述存在现实背景，较为牵强。若唐代存在实质意义的采诗，白居易何不明确标举？

白居易的“采诗”论述中，恢复“采诗官”是其诉求的归结点。他认为秦汉以来直至隋代，“采诗官”一直不曾被恢复。这个认识并非始自白居易。《宋书·乐志》：“古者天子听政，使公卿大夫献诗，耆艾修之，而后王斟酌焉。秦、汉阙采诗之官，哥咏多因前代，与时事既不相应，且无以垂示后昆。汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已。商周《雅颂》之体阙焉。”[4]《宋书·乐志》认为“秦汉阙采诗之官”，并将“采诗”与朝廷音乐即“歌咏”联系起来。采诗官的不置，造成朝廷音乐沿袭前代，未能反映“时事”的状况。所谓“时事”，不仅应指类同《风》诗表现的民俗民情，也应包括类同《雅》《颂》中讽喻之作指斥的具体时政。如此，《乐志》作者理解的“采诗”，实际上是包括了采集民间歌谣与公卿贵族献诗两种情况的。对先秦存在过的“采诗”和“献诗”制度，后世并未将其区分，而是统归结于“采诗”之下。如前所述，白居易将“采诗”置于君臣进谏、纳谏的语境中，他所理解的“采诗”实为献诗，和《乐志》作者的认识是一致的，原因或在此。补充一点，过去对《乐志》中的“采诗”论述未予重视，实际上，这里所提出的“采诗”与“时事”的关系，前有班固对乐府歌诗“缘事而发”的诗学特征总结，后有白居易《新乐府序》倡导的新乐府“为君，为臣，为民，为事”而作的创作理论，同时，唐及唐后的新乐府诗与时事关

---

① 王溥：《唐会要》卷七十七，中华书局，1955，第 1411 页。
② 《新唐书》卷四十五，中华书局，1975，第 1175～1176 页。
③ 郑炳林：《敦煌地理文书汇辑校注》，甘肃教育出版社，1989，第 19 页。
④ 沈约：《宋书》卷十九，中华书局，1962，第 550 页。

系密切，由此，《乐志》对“采诗”说进入诗学领域是有贡献的。

元稹论“采诗”及其新乐府创作活动在白居易之前。元稹《和李校书新题乐府十二首·骠国乐》有云：“古时陶尧作天子，逊遁亲听康衢歌。又遣遒人持木铎，遍采讴谣天下过。万人有意皆洞达，四岳不敢施烦苛。尽令区中击壤块，燕及海外覃恩波。秦霸周衰古官废，下堙上塞王道颇”。[①] 对比白居易的《采诗官》，元稹将“遒人木铎”之说上推至尧时，此与师旷所引《夏书》的夏代采诗以及汉代文献中周代采诗的说法皆不同。元稹的这一说法，使木铎采诗与古之圣王治理天下相联系，它不仅是历史上存在过的一种制度，更是圣王治天下之理念。这一根本性的追溯和认定，使“采诗”的政治价值得以强化。由此，元稹的“采诗”说更符合文献所载古之采诗的情况。

从南朝至中唐，论“采诗”皆无视《汉书》对武帝乐府“采诗夜诵”的记述，认为汉无采诗官，个中原因，在于诸家对“采诗”的理解还是在采诗观风的政治意义上，只有古之采诗或周代采诗才是符合观风察俗政治目的的采诗。乐府采诗，被视为音乐机关的音乐建设行为，其采集歌谣的音乐意义与“采诗官”收集舆情信息的政治意义的“采诗”实质不同。这是汉乐府采诗被元、白诗论忽略之原因。

元、白对“采诗”说的丰富和贡献，在于他们借助“采诗”论述，提出了诗歌创作方向问题。白居易《与元九书》：“洎周衰秦兴，采诗官废，上不以诗补察时政，下不以歌泄导人情，用至于谄成之风动，救失之道缺……仆尝痛诗道崩坏，忽忽愤发，或废食辍寝，不量才力，欲扶起之。”[②] 采诗官废，不仅导致朝臣中形成不思进谏、争相媚附之恶劣风气，且诗道由此崩坏。此“诗道”，即指诗应具有的讽兴之义。欲振起诗道，即宜恢复采诗。采诗官废，朝廷绝讽议，导致君主与民情隔绝，不知为政之失。重置采诗官，目的在于广人言，开雍弊。采诗的目的对诗歌提出了要求，即诗歌应为讽喻规刺之言，有益观察民情，补察时政。“采诗”由一个政治话语迁移为文学话语。

元、白为振起诗道，不仅理论倡导，且进行文学实践。元稹于长庆元年（821年）入翰林院为学士承旨，穆宗索诗，奉旨献诗十卷。其《进诗

① 曹寅、彭定求：《全唐诗》卷四百一十九，中华书局，1960，第4618页。

② 《全唐文》卷六百五十七，第6888页。

状》云："故自古风诗至古今乐府，稍存寄兴，颇近讴谣，虽无作者之风，粗中遒人之采。"① 元稹认为自己所作诗歌，特别是古今乐府，自觉学习民间讴谣，适合"遒人之采"。显然，他希望自己所作歌诗能够被采诗官所采。白居易《采诗官》在批评朝廷歌诗，即仪式性、颂赞性的郊庙歌诗以及娱乐性的乐府艳词后，实际上提出了创作一种新的朝廷乐歌的期望，这就是具有"兴喻规刺"之功能的新歌诗，即"新乐府"。"新乐府"在形式上进行了适合播入乐章的努力和准备，然而，由于白居易"采诗"论述中的诗学典范实际上是《诗》中的讽喻诗，因此，新乐府与"采诗"之作实际是不同的。傅绍良认为，虽然杜甫和白居易都依循"感事而发"的古训，但杜甫所感之事类乎"振铎乡里"所得，更近于采诗精神，而白居易所感之事类乎"朝野皆传"所得，更近于言事职守。② 以言事为主的新乐府更明确表达讽兴之义，这样的诗，更有利于实现"欲开壅蔽达人情，先向歌诗求讽刺"的政治目的。恢复"采诗官"，是歌诗能够进入朝廷、达于上听的合理渠道，也是诗歌功能价值得以实现的路径。由此，元、白提出的诗歌创作方向，激发了文人以诗议事、以诗议政的热情，将诗歌创作与政治理想、人生价值联系在了一起。至此，"以俟采诗者"成为一个文学呼声和文学理想。元、白之后，仿效元、白新乐府的作品，或以乐府形式反映时事之作，多自觉标注"以俟采诗者"。尽管，先秦或曰周代的"采诗制""采诗官"，从来没有被后世真正重现，但"采诗"已由政治制度转化为一个文学理想，"以俟采诗者"的标举不绝于缕。元、白之后的采诗意识、采诗精神、采诗理想，具体表现为反映民生、同情民瘼、揭露时弊、讽谏时政，关注现实环境，参与社会人生，实现诗歌价值。"采诗"话语理应进入中国诗学的建构之中，理应成为中国文学精神的重要历史资源。

## 四 "采诗"叙述变迁的文化意义和价值

"采诗"叙述存在的三个层面，实质呈现为一种历史演进。先秦时代的"采诗"作为制度形式存在，尽管被纳入进谏纳谏的治政方式和理念的

---

① 《全唐文》卷六百五十一，第 6607 页。

② 傅绍良：《论杜甫和白居易谏诤臣心态差异的文化模型》，《陕西师范大学学报》2015 年第 1 期。

表述中，但尚未获得独立话语形态。汉代的“采诗”存在政治和音乐文化建设两个层面，“采诗”叙述正式获得了独立话语形态，同时也被借用为当代宫廷音乐文化的表述话语，这一借用直接造成了“采诗”原初意义和借用意义的混淆，引起后世不断争讼。中唐元、白将“采诗”进一步从制度层面延伸至文学层面，在大力呼吁恢复朝廷“采诗制”和“采诗官”的同时，实际上做出了对诗歌功能性的提倡和要求。元、白之后，“以俟采诗者”成为一种文学理想，宋、元以来，直至近代，在新乐府的创作或非乐府体的创作中，多数于诗歌小序中标注的“以俟采诗者”，反映了作者对创作价值实现的期待，对诗歌参与现实、反映政治的品格的坚守。“采诗”漫长的话语变迁，说明这一话语所具有的丰富包容性和延展性。

“采诗”叙述变迁的文化意义在于：

首先，说明了先秦文化特别是先秦制度文化所具备的开启性意义和发展性文化生产能力。

先秦时期已经存在丰富而深入的制度形态和政治理念，王者治政中对民间舆情的重视和收集，似乎早在夏代时就已形成制度形式。“木铎徇路”的方式虽然带有早期国家形态的特点，但这一方式和场景在后世的追叙中几乎成为一种清明政治画面而受到史家和文学家的推崇。师旷所引《夏书》中的“木铎徇路”和《礼记·王制》中的“大师陈诗”之说，是班固《汉书》中“采诗”叙述完成的主要历史和文献资源，这两种说法一关涉到先秦时代的民情了解制度，二关涉天子巡守制度，显然，先秦时代的政治制度文化是“采诗”话语产生的原初土壤。这就说明了，先秦时代的制度文化由于其开创性，以及在后人追记中逐渐具有的纯粹性和典范性，使其孕育了中华历史中丰富的文化“话语”。从先秦制度文化入手，不仅是解开中华文化基因的钥匙，同时也是追踪历史上影响深远的文化话语的路径。从先秦制度文化入手，可以更接近话语文化的原初意义。

其次，说明了制度与文学之间的深入联系。

从某种意义上来讲，怎样的社会形态决定了怎样的文学形态。形成社会形态的重要因素——制度，更是深入影响了文学的性质和功能。“采诗”话语中的“木铎徇路”似乎早在夏代即已出现，它是作为早期国家了解民情的一种直接而朴素的方式存在的，这种直接和朴素的特点是和早期国家尚未充分完备化和成熟化的国家机器相联系的。也就是说，“木铎徇路”的制度形式实际上早期国家形态的一个自然选择，它带有政治上的朴素

性。周代的“遒人徇路采诗”的叙述出现在《汉书》中，将其与师旷所言夏代“木铎徇路”予以比较，即会发现，周代的“采诗”已然脱离了朴素的形态，“采诗”之后，再由“大师”“比其音律”，最终“闻于天子”，已经是一套很成熟的听政、治政形式了。也就是在《汉书》中，第一次明确地将“徇路”行为的目的，即“采诗”明确下来。如果说师旷所引《夏书》中的“木铎徇路”所采集的尚是“歌谣”，而到了《汉书》“遒人徇路”所采集的就是“诗”了，而《诗》几乎是中国文学的源头，“采诗”也就成为《诗》成书的重要路径之一。确切地讲，“采诗”话语与文学发生关系，是在《汉书》中，但这一话语依然是在政治层面上被叙述的。

再次，说明了一个文化话语的被生产和被运用往往具有其复杂性，在一个话语运用的背后可能是基于时代原因的借用，其中也可能表达了借用者的社会理想和文学理想。

“采诗”话语的生成是一个汇聚型的过程，它集中在先秦史书中的“木铎徇路”“瞽献曲”“瞽献诗”等说法之中，而且也吸收了出现于汉代文献中所记天子巡守中“大师陈诗观风”的说法，最终形成了由“遒人徇路”“大师比其音律”，最终“闻于天子”的程序，以实现“观风俗、知得失、自考正”为目的的一套成熟的制度形式。《汉书》主要叙述的是周代的“采诗”制度，较之夏代，周代显然具有更成熟的政治方式和政治理念，更为重视现实人事在国家运行中的意义，因此，《汉书》中融合了民情收集制度、进谏纳谏制度、天子巡守制度的相关记载，最终汇聚完成的“采诗”话语的生产过程。但不仅于此，一个带有历史性的话语的产生，固然有其历史和史料的依据，但“生产”却是在当代社会形态下完成的，因此，历史性的“采诗”话语也就有了当代性。《汉书》中的“采诗”叙述明确存在两个层面，一是作为历史形态的“古之采诗”，一是作为现实形态的“乐府采诗”。为何说乐府采诗是一种现实形态，这是因为，乐府采诗，特别是汉武帝时代的采诗，实质上属于宫廷音乐文化建设行为，其音乐意义基本取代了政治意义。《汉书》中“采诗”叙述的两重语境和两个层面，是造成后世有关汉代采诗问题聚讼不已的原因。《汉书》中“采诗”话语的借用，与班固对汉武帝时代的政治和宫廷音乐文化建设等问题的评价是有关的。话语借用的背后，是一种价值评判和传统坚守。白居易在《策林》和《新乐府》等诗中有关的“采诗”叙述，集中在朝廷“采

诗制”和“采诗官”的恢复问题上。但认真分析会发现，白居易的“采诗”更主要的是要求朝廷对官吏和文人的讽喻诗进行采集，而并非纯粹是向民间采诗，这和先秦历史上存在过的“木铎徇路”和“遒人采诗”并不相同，换言之，白居易要求朝廷广开言路、征集意见，但并不可能“广开”至民间，于百姓间直接采集歌谣、征询意见。前面讲过，“采诗制”实际上是早期国家的一种政治方式，在历史已进入到长期的封建时代之后，国家机器、政治方式、官僚体制逐渐成熟，“采诗”这一直接而朴素的民情民意了解途径已经不再具有重要的意义了，这也就决定了“采诗制”不可能在后世完全重现。历史上曾经出现过的“采诗”制，比如东汉的朝廷采诗，北魏的朝廷采诗，唐代的朝廷采诗，其实际目的和意义都值得分析，可以肯定的是，先秦存在的“采诗制”从没有被真正恢复过，所以，白居易认为“十代采诗官不置”。白居易要求恢复的“采诗制”也是一种基于现实环境的借用，后来，元代曾出现过文人自发组织的“采诗”运动，依然是基于现实环境的话语借用。“采诗”话语的多次借用，正说明了后世视先秦时代的“采诗”为经典和典范，因此，以话语“复古”作为号召来实现现实目的。对中国历史上出现的重要“话语”，有必要追根溯源，从话语的生产和运用的角度深入分析其变迁之迹，这对于了解中国历史上影响深远的文化现象和话语现象是有意义的。

# 地方祠祀规范化背景中的文人化写作

## ——宋代祠祀乐歌研究

罗　旻（北京，北京航空航天大学人文与社会科学高等研究院，100037）

**摘　要：** 乐府诗自古的一个重要功能是享祭神明。在宋代，政府对地方祠祀加以认可与重视，将之广泛纳入祀典体系，成为不乏政治性的活动。这一以礼制教化为目的的政治行为，推动了宋代祠祀乐歌的独立发展与兴盛。文中采用祠祀乐歌之称，也是为了与"朝廷宗庙典章文物，但按故常以为程式"的郊庙歌辞，以及通常祭祀"杂鬼神"的民间丛祠歌曲相区别。宋代祠祀乐歌，可根据其内容侧重，兼及是否入乐歌唱、有无旧题传承等方面分为四类。这类乐府多出自文人士大夫手笔。他们或者直接参与祭祀活动，或者作为旁观者实写其事，在体例与意义两方面通常都追求雅正，令其见大道于文字，注重教化意义的乐府观得到深刻的凸显。

**关键词：** 宋代　地方祠祀　祠祀乐歌

**作者简介：** 罗旻，女，1983 年生，北京人。文学博士，现为北京航空航天大学人文与社会科学高等研究院教师。研究方向为中国古代文学，目前主攻宋代乐府诗，曾发表《宋代乐府诗创作对〈诗〉〈骚〉传统的追溯》《宋集中的乐府诗编纂研究》等论文。

在宋代，政府对地方祠祀加以认可与重视，将之广泛纳入祀典体系，成为不乏政治性的活动。除了山川土地之神，乃至著名的古代圣贤英杰之外，更多的忠臣义士，甚至当代事迹卓著者，都获得了官方的立庙祭祀，这一以礼制教化为目的的政治行为，推动了宋代祠祀乐歌的独立发展与兴盛。

在总结宋前乐府的《乐府诗集》之分类中，并未列出祠祀乐歌一类。

而随着宋代的地方祠祀被纳入封建王朝的全面控制之下，祠祀乐歌的写作才开始受到文人士大夫的关注，形成一定的规模。本文在宋代乐府的范畴下，提出“祠祀乐歌”的命名，既与从属于中央政权政治活动的郊庙乐章相区别，也顾及这类乐府诗的地方性、地域性，以及一定的政治色彩。

## 一 王朝对地方祠祀的控制与祠祀乐歌的兴盛

宋代之前，郊庙与民间所奉祀的神灵，其间一向壁垒森严。自汉代至南朝，用于祭祀仪式的郊庙歌辞，大多是配合祭祀典礼的乐歌，祭祀对象若非天神，便是一朝之开国帝王，所谓“赫赫上帝”“严恭帝祖”。而相对地，民间祠祀乐歌如《神弦歌》的祭祀对象，只是不入流的“杂鬼神”，属于丛祠甚至淫祠的范畴。

直至唐代，郊庙乐章中方出现《祀风师乐章》《祀雨师乐章》《享孔子庙乐章》之类篇目，将涉及民生的神灵和古代圣贤纳入视野。然而这类作品仍旧极少，仅能作为郊庙乐歌的附属。至于《神弦歌》一系，亦作者寥寥，仅王维、司空曙、李贺等数人的十几首作品，同样未成气候。

到了宋代，政府对祠祀祭典投入了前所未有的关注。“自开宝、皇祐以来，凡天下名在地志，功及生民，宫观陵庙，名山大川能兴云雨者，并加崇饰，增入祀典。……凡祠庙赐额、封号，多在熙宁、元祐、崇宁、宣和之时”[①]。山川土地等自然神以及历史上的功臣名将，甚至著名的当代人物，全面受到祠祀，甚至将神祠加封爵等，“锡命驭神，恩礼有序”[②]。在官方的认可与控制下，地方祠祀达到了前所未有的繁兴。如《宋史》卷一百五《礼志八》所载：“其新立庙：若何承矩、李允则守雄州，曹玮帅秦州，李继和节度镇戎军，则以有功一方者也；韩琦在中山，范仲淹在庆州，孙冕在海州，则以政有威惠者也……各以功业建庙。寇准死雷州，人怜其忠，而赵普祠中山、韩琦祠相州，则以乡里，皆载祀典焉。其他州县岳渎、城隍、仙佛、山神、龙神、水泉江河之神及诸小祠，皆由祷祈感应，而封赐之多，不能尽录云。”[③]

这类封赐，大多是自上而下的。如崔敦礼《楚州龙庙迎享送神辞》

---

① 《宋史》卷一百五，中华书局，1985，第2561页。

② 《宋史》卷一百五，第2561页。

③ 《宋史》卷一百五，第2562页。

序，即叙述了一次出自敕令的地方祠祀发生的全过程：

> 绍兴辛巳，金人来寇，尝以锐师楼船蔽海而下，欲以奇袭我。将臣李宝受命迎拒，既下海，即沉牲酾酒祷龙神而行。事还，具上神之诡异，以请于朝。天子既推功不居，报礼上下，则惟有神之功厥尤彰灼。下其事淮南漕司，择傅海地建庙。乙丑三月，楚州盐城县告庙成，漕当以上命往祭。某既以漕檄为文，又私自作《迎享送神辞》三章遗县令，使岁时歌以祀之。

其事在绍兴三十一年（1161），金主完颜亮以海军南下，宋高宗命李宝迎敌。“宝将启行，军士争言西北风力尚劲，迎之非利。宝下令，敢沮大计者斩。遂发苏州，大洋行三日，风甚恶，舟散不可收。宝忼慨顾左右曰：‘天以是试李宝邪？宝心如铁石，不变矣。’酹酒自誓，风即止。明日，散舟复集。”[①] 此事应该就是崔敦礼序中所言“神之诡异”。而那场持续三日的风暴亦被附会成“龙神”以坚军心之功，因而朝廷下令立庙祭祀，这无疑会成为当地的一件大事。

而反过来，一些源于民众自发的祠祀活动，也会因所祀者的品行功绩而获得朝廷认可。侯膺之义灵庙便是一例。游九言《义灵庙迎享送神辞》序中，极其详尽地叙述了其事迹，此处择要而录：“宣和二年冬，清溪民方腊啸聚，首破睦州……独司户曹事睢阳滕侯膺力陈备御……师囊水陆并下，蔽塞川野，城上望之，危惧欲变。侯誓于众曰：城之存亡，即某之死生也，上天监之。乃昼夜乘堞，用宁众心。”[②] 由于侯膺的义举，“应天之人祠之，名堂清忠。漕淮西，复破敌于蔡州，人祠之，名堂忠惠……得正旧像，赐庙号义灵”。

但是，在祭奠山川，庙祀圣贤，旌表忠义的同时，宋朝政府也对民间淫祠加以严格控制，或因擅立祠庙，或因所祀不当之故，禁毁神祠无数。仅大观中，即“诏开封府毁神祠一千三十八区，迁其像入寺观及本庙，仍禁军民擅立大小祠”[③]。据迁移神像的记载看，是由于民间擅立祠庙之故。对于所祀不符礼义传统，容易滋生乱局，毁易风俗的“杂鬼神”之祠，更

① 《李宝传》，《宋史》卷三百七十，第11500页。
② 《全宋诗》，北京大学出版社，1998，第30127页。
③ 《宋史》卷一百五，第2561页。

多有毁弃。如南宋刘宰为泰兴令时，“有杀人狱具，谓：‘祷于丛祠，以杀一人，刃忽三跃，乃杀三人，是神实教我也。’为请之州，毁其庙，斩首以徇”①；胡颖“性不喜邪佞，尤恶言神异，所至毁淫祠数千区，以正风俗。衡州有灵祠，吏民夙所畏事，颖撤之”②；等等。

一方面禁止淫祠巫风，一方面又以官方列入祀典的方式，对特定的地方神灵加以崇祀。其中尊崇天地山川之神是出于对社稷民生的关怀，而祭祀古代圣贤、时之忠良，则有推崇教化之功。这样的趋势反映在乐府诗的发展中，就是祠祀乐歌的独立成形。

宋代祠祀乐歌中涉及的民间祠祀，绝大多数是获得官方承认的祠庙，其神灵主要分为“自然神”和“人格神”两类，祠祀乐歌在数量上也较前代有了显著增长。统计可知，涉及自然神的篇目共计35题，68首；涉及人格神的篇目共计50题，73首。

以地域划分，祠祀乐歌更多地出现在南方，尤其是楚、越之地。如全宋祠祀乐歌中，祀自然神者，仅苏轼《太白词》作于凤翔任上，《河复》作于徐州任上；苏辙《太白山祈雨诗》作于京师，且实为写凤翔之事，《舜泉诗》则作于齐州任上；孔平仲《常山四诗》作于密州任上，皆可明确为北方之事；此外，李复居官辗转南北，《乐章五曲》无序无记，不能定论；陈鲜于侁《九诵》、张载《虞帝庙乐歌辞》为一般拟作，不涉及真正祠庙之外，其余都可据小序或内容考证，为在南方之作。一方面，南渡之后，文人士大夫的活动区域基本局限在江淮以南；另一方面，南方地区神祠遍地，祠祀之风较北方更隆。如诸葛兴《会稽颂》九章，除《二相》一章之外，都是敬拜和当地有关的神灵，可见地域特征对祠祀乐歌创作的影响。

在时间排布上，祠祀乐歌大体呈现出北宋作品较少，南宋作品较多的趋势。细加分类，涉及自然神的部分，两宋各34首，可谓平分秋色；而涉及人格神的部分，则除范仲淹、鲜于侁、苏辙、张载、郑昂5人共计12首作品外，其余61首均在南宋之时。究其原因，一方面理学在南宋愈发兴盛，敬祀古人，张扬其德，正是儒家教化之风的体现；此外，南渡之后，对历史的深刻反思与对节义之士的格外尊崇，也使得祠祀乐歌中对人格神

① 《刘宰传》，《宋史》卷四百一，第12167页。

② 《胡颖传》，《宋史》卷四百一十六，第12479页。

的关注度明显上升。如《义灵庙迎享送神辞》序："使敌围京师而见用于朝，不肯以堂堂社稷与人必矣。……独深慨当时奸臣盗弄国柄，不过营私，安知积欺不已，驯致靖康之祸，九庙震摇，万方流毒，岂特一州而已，宁不痛哉！"[①] 借祠忠臣义士之笔痛斥奸佞，正是以史为鉴，对"靖康之难"的沉痛感慨与反思。

通观宋代祠祀乐歌，自然神皆被赋予人格，而许多历史人物又获得神化。神与人、历史与现实的界限在某种意义上模糊，而祭祀，尤其是广泛的民间祠祀，则将他们的距离越发拉近。原本高高在上的神灵和已经逝去的历史，在文人士大夫的叙述描绘中，获得了一种真切而庄重的现世感。

## 二 宋代祠祀乐歌文人化写作的分类概况

宋代之前，承担祭祀功能的乐府诗，其有记载者，一是历代郊庙乐章，二是南朝清商乐中的《神弦歌》一系。前者是歌于宗庙，荐之上天的典重庄严之辞；后者则属于民间巫祀，无关天地山川。两者虽迥然不同，却都在宋代祠祀乐歌的发展中留下了印记。

在章法结构方面，宋代祠祀乐歌吸纳了上述两者的仪式性。《晋书·乐志》："武帝泰始二年，诏傅玄造郊祀明堂歌辞。其祠天地五郊，有《夕牲歌》《迎送神歌》及《飨神歌》。"已经明确了"迎神""享神""送神"的仪式。而《神弦歌》在清商曲中的性质和风格，正仿佛《楚辞》中的《九歌》，也具备端正的仪式性：《宿阿》居最前，为迎神之曲，《同生》居最末，为送神之曲，其间九曲则皆为享神之用。由于这些长久的传统，宋代文人的祠祀乐章，许多都以此为规模。

在辞句风格方面，宋代的祠祀乐歌通常追求高古雅致之风，这一特点主要源自郊庙歌辞。郊庙歌辞对乐歌本身及其仪式性的重视胜过文辞，力求字句古雅端严，以示庄敬之意，而祠祀乐歌敬神崇古的主旨，正与此庄肃典重的风格相近。此外，《神弦》一系的民间祠祀乐歌，至唐多流为骚体[②]，这一变化也深深影响到宋代祠祀乐歌的风格。

《神弦歌》作为民间乐歌，其内容和郊庙歌辞迥异："第一，民间所祀

① 《全宋诗》，第30127页。

② 曾智安：《中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏》，《乐府学》第二辑，学苑出版社，2007，第177页。

之神，无关天地山川之大，只是一些‘杂鬼’。第二，南方风俗，夙尚淫祀，每用巫觋作乐歌舞以娱神。第三，朝廷视郊祀为最严重之典礼，而一般民众对之，则无异于一种娱乐之集会。”① 作为乐府旧题，《神弦》一系至宋尚有传承摹写，而其描摹民间巫祀的传统，在宋代文人笔下，便转为以写实笔触描摹民生。

根据其内容侧重，兼及是否入乐歌唱、有无旧题传承等方面，大致可将宋代祠祀乐歌分为如下四类。

其一，可歌的祠祀乐章。通常是用于地方祠祀仪式的诗篇，通常都配合祭祀乐歌，在仪式上演唱，在章节安排上具有明显的形式感。

祠祀乐歌的源起是祀神乐歌，其创作理应与祭祀仪式紧密结合。这类敬享神灵之作，很多时候都会在小序中写明，创作目的是“使岁时歌以侑神”②，“俾祝巫歌以侑觞”③ 等。而创作可歌的诗篇，也是对祭祀仪式的进一步推重，如马之纯所言：“吾闻岁时来祀者，有牲酒而无歌舞之乐章，阙陋已甚。荆楚之人祀神者，有辞曰竹枝，余为制《竹枝》八首，使歌以侑之”④。

无论是郊庙之礼还是民间之祠，不外乎“迎神”“享神”“送神”三个阶段。为了配合祭典而作的祠祀乐歌，通常在篇幅安排上也依循这样的格局。文人祠祀乐歌通常是以三章为主的组诗，分别描绘迎神、享神、送神的主题。如李常《解雨送神曲》、崔敦礼《楚州龙庙迎享送神曲》、龚颐正《陈山龙君祠迎享送神曲》、游九言《义灵庙迎享送神曲》、马廷鸾《饶娥庙祀神歌》等，都属此类。

以《陈山龙君祠迎享送神曲》为例，首章为迎神之章，描绘想象中“海波渊沦兮海山宠嵸，其下潜通兮君之宫”的龙君居所，祈求龙君来降，行云布雨，以解民困；次章为享神之章，以“君祝驾兮芬阳斯陈，鼓钟广享兮列鼎重茵”，铺陈迎神典礼器物之盛，酒肴之美，期望龙君体贴民心，欣然受祭；终章为送神之章，描绘龙君受祭后，“君之归兮云在下土”，并再作祝祷，期望龙君“千秋万岁兮为民所怙”。三章首尾呼应，展示了完整的祭祀过程，诗中海波渊沦，雷声隆隆等细节，也十分切合龙神的

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第224～225页。
② 李洪：《迎送神辞》序，载《全宋诗》，第27140页。
③ 游九言：《义灵庙迎享送神曲》序，载《全宋诗》，第30127页。
④ 马之纯：《祀马将军竹枝辞》序，载《全宋诗》，第30982页。

身份。

另一种常见的格局是承唐人之体，在一题下分列《迎神》《送神》二章，着重迎送两祭的描写。如张耒《龟山祭淮词》、李新《普州铁山福济庙祀神曲》、李洪《迎送神辞》等。而如朱熹《虞帝庙迎送神乐歌辞》，虽下列迎、送神各三章，但整体格局未变，也属此类。

此外也有将“迎神”“享神”“送神”的过程合为一章的祠祀乐歌。如赵希鹄《迎享送神歌》：

> 陶峰耸兮髻而蓝，萦二水兮秋月环。云栋起兮郁松关，侯兮归来乐且闲。肆维牲兮酾为醴，达馨香兮荐嘉旨。侯不我吐兮心则喜，岁岁春秋兮受多祉。云旗骛兮跄跄，玉虬驾兮飙之扬。侯虽往兮终返故乡，欲雨则雨兮旸则旸。

首四句云“侯兮归来”，兼描绘山中夜月深松之清景，渲染高洁氛围，是为“迎神”；中四句描写祭祀酒肴丰美，又写神灵受祀之态，是为“享神”；末四句则写云动风扬，侯返故乡，是为“送神”。毫无疑问，如逢祭祀仪式，这首祠祀乐歌完全可以分为中规中矩的三章，加以传唱。

而如李复《乐章五曲》序云：“乡民岁秋修祀以报神惠，乐五奏皆有歌，其辞鄙陋，不可以格神。予因其迎神、送神与夫三奠为曲云”①，写明“三奠”之仪；孔平仲《常山四诗》则分为“迎神”“酌神”“祷神”“送神”四章，苏轼《太白词》五章自序为“迎送神辞”，将迎神与送神都分为两章来详细描写，在每章中，分别以“神将驾”“神在涂”“神既至”“神欲还”“神之去”的叙述形成明显的时间感，展现祭祀仪式的过程，也都具有鲜明的祭祀乐歌印记。

其二，虽不入乐，但内容涉及祠祀，体裁亦仿效古乐府的诗篇。其题材通常与祠神、招仙相关，又或是敬慕所祀古人之类，诗风亦追求古雅，可以视作第一类祠祀乐歌的延伸，即文人创作的乐府徒诗。

以苏辙《太白山祈雨诗》为例，乃是作为祠祀乐歌的《太白词》的和作。虽然两组诗在章法、句法方面完全一致，其内容主旨却大有不同。

《太白词》序：“岐下频年大旱，祷于太白山辄应，故作迎送神辞一篇

① 李复：《乐章五曲》序，载《全宋诗》，第12496页。

五章。"[1] 苏轼时任凤翔通判，太白山求雨祭祀于他乃是身临其境，他作这组诗也和祭奠仪式相关。故而《太白词》通篇着眼在神，多发挥想象力以描绘神灵之行，如"飞赤篆，诉阊阖。走阴符，行羽檄，万灵集兮"，写神降之时风云变幻，万灵来集之态；篇中涉及自然现象之描写也着重于"雷阗阗，山昼晦""风为幄，云为盖"等，着力渲染降神之氛围。通篇文辞简练却广为铺叙，颇有古之祭歌风格，即"晓岚谓仿汉《郊祀》诸歌之作"[2]。

而苏辙和作时在京师，并未身临其境，也未如苏轼般注重诗篇作为祠祀乐歌的功能。通观全篇，其主要着眼点不在祭祀神灵，而在民生困苦，以及求得霖雨后的欢悦。"人功尽，雨则违。苗不穗，莩不米，哀将饥兮"，"嗟我民，匪神依。伐山木，蓺稷黍"等，都是对尘世而非神灵的描绘。其对自然环境的遥想与铺陈也多是渲染旱情，如"山为灰，石为炭。水泉沸，百草烂"等。全篇风格简易平实，时而可见作者由衷而发的叹悯，虽具祠祀乐歌之题，却实为温厚的君子之诗。

再如郑昂《刚显庙》序："乃为诗以贻来者，俾歌以祀公"[3]；高似孙《崿台神弦曲》序云："似孙甲戌春奉先公綍车过台下，酹江有祈风反，须臾一帆脱矢，直捣山步，滩碛不惊。……乃依楚辞章句，度《迎神》《送神》辞，刻诸山中"[4] 等，虽都和祠祀传统不无相关，然而诗篇的形式感并不如一般祠祀乐歌般严整；作为文人有感而发的诗篇，其内容也往往涉及抒怀、览古等方面，并非单纯的祠祀乐歌可比。

再者，文人以仿效祠祀乐歌的高古风格，来表达对受到立庙敬享之荣的古圣名贤的追崇，也是宋代的风习。如张载《虞帝庙乐歌辞》、刘子澄《澧州群贤堂记并歌》、马廷鸾《益国赵公生祠》等，乃至鲜于侁《九诵》、诸葛兴《会稽颂》等全盘仿效楚骚、赋体的组诗，皆属此类。仅以张栻《谒陶唐帝庙词》为例：

宋淳熙四年（1177），静江守臣张某既新陶唐帝祠，以二月甲子，率官属祗谒祠下，再拜稽首，退而歌曰：

---

① 苏轼：《太白词》序，载孔凡礼《苏轼诗集》，中华书局，1982，第 152 页。
② 苏轼：《太白词》序，载孔凡礼《苏轼诗集》，第 152 页。
③ 《全宋诗》，第 18616 页。
④ 《全宋诗》，第 31994 页。

溪交流兮谷幽，山作屏兮层丘。木偃蹇兮枝相樛，皇胡为兮于此留。蔼冠佩兮充庭，洁芳馨兮载陈。纯衣兮在御，东风吹兮物为春。皇之仁兮其天，四时叙兮何言。出门兮四顾，渺宇宙兮茫然。

开篇即描绘溪山清景，衬托尧帝之高风蔼然，“纯衣兮在御，东风吹兮物为春”两句，既写时序，更将自然之德与庄敬之思融为一体，表达出一种如沐春风之感。卒章写出门四顾，天地茫茫之态，更有德合宇宙之隐喻。通篇骚体，而不特意罗列辞藻铺陈，高古中自有淡然之意。虽非祠祀乐歌，其意却浑同。

其三，对《神弦歌》一系乐府旧题的承袭之作。这类诗歌在宋代祠祀乐歌中，为数既少，风格亦颇沿袭唐人，但由于体现了《神弦》旧题的传写流变，也可列而一观。

《神弦》一题，前代旧题诗作本就寥寥，同题者仅有李贺的三首作品传世，且一扫吴越民歌之音，变为文人拟古的七言诗篇，更着意于渲染绮艳凄迷的氛围。而宋人拟乐府旧题时，较重视有本事源流的汉晋古题，对清商乐旧题的拟作本就不多；另一方面，宋代儒学之风兴盛，易重视乐府的教化之义、美刺之功，于此剑走偏锋，以鬼才之笔写鬼神的一途，便涉及极少。通观《全宋诗》，仅刘才邵《神弦曲》、范成大《神弦》、周密《神弦》寥寥数篇，皆仿效李贺之作，以七言古诗成篇，或刻画民间巫风祠祀之况，极力渲染鬼神之氛；或以富于想象之笔触，描绘鬼神幽微流艳之态。

如周密《神弦》，开篇即以“棘栎丛祠昼凄楚，隐画廊深山鬼语。香火千年古像昏，十围老木藏飞鼠。芳兰藉地罗蕙蒸，阴风窸窣吹神灯”[①]，尽写南方林间丛祠昏暗幽渺之实景，又以“舞蛮姣服炫红纬”“鼓声坎坎酒频釃”等笔，写祭祀时的奏乐歌舞之态，全是一派巫风。而终以“神来不来巫自醉”，更觉恍惚缭乱。

再如刘才邵《神弦曲》，则是一篇纯粹的想象鬼神之作：

古树叶残屯野烟，红楹镂礫蟠蜗涎。清灯晕浅不成圆，神妃灵女对琼筵。翠衫笼玉眉连娟，泠泠古曲五十弦。啼云吊月愁远天，山鬼窥窗风飒然。绛节遥遥归洞府，门前赤豹青狸舞。[②]

① 《全宋诗》，第 42554 页。

② 《全宋诗》，第 18855 页。

虽是写神妃灵女之筵席，然而在“古树”“野烟”“清灯”“翠衫”“古曲”等连绵渲染之下，此琼筵只觉清冷无限，玉色亦暗自生寒；而写红楹之雕刻精微，偏用“镂礤”“蜗涎”字眼，反衬之下更显诡艳。全篇一连八句皆入平韵，虽写野祠夜宴，尚不乏连绵舒缓之致，至末两句忽然翻作仄声，更着以“洞府幽深”赤豹青狸作舞来迎之笔，直入鬼神之境，便愈觉杳远森然。

此外，也有以清商乐《神弦歌》所属乐曲为旧题，因其本事生发感慨的拟作。如周文璞《吊青溪姑词》：

> 投余兮绿波，彼土偶兮奈何。余魂兮无依，依余兄兮山阿。兄姿兮甚雄，青骨兮朱弓。称天兮诉余冤，令谗夫兮不终。

便可谓一篇旧题翻新之作。诗中细节，如“依余兄兮山阿”“兄姿兮甚雄”等，写其兄蒋子侯之勇武，虽上承旧题本事，却是以当时“癸酉岁，或言有妖据之，郡太守毁三像于溪中，而犁其庙”之事为因，视角已截然不同。故全诗为代言体，借小姑魂魄之口以诉不平，起句“投余兮绿波，彼土偶兮奈何”，既点明其事，又渲染出一派幽微凄凉之态。又，《青溪小姑》为《神弦歌》第六曲，本属南朝清商乐，然而这篇拟作的章句、风格，却并非吴越民歌，而是受到楚辞传统的深刻影响。《青溪小姑曲》古辞云“开门白水，侧近桥梁。小姑所居，独处无郎”①，是一派清新自然的诗风，而周作则一变而为缠绵凄迷的骚体，抒情深沉而不失激烈。其中“兄姿兮甚雄，青骨兮朱弓”二句，色彩鲜明，其反差亦达到极致，雄姿之中蕴有森然鬼气，深得楚歌之风致。

宋代文人颇有袭乐府旧题之风，然而历览两宋乐府，《神弦》旧题仅三首，而古辞《神弦歌》十一题中，独此一首拟作。由此可见当时风气，普遍对巫风“杂鬼神”之题材并不重视，《神弦》一脉，可谓宋代祠祀乐歌之异类。

其四，直接描绘民间祠神场景的新题乐府。这类诗篇大多为以七言为主的古体诗，其内容也多是对祠祀场景的直接描述，展现了宋代文人对民俗民生的关注，同时亦兼具乐府的叙事特质，可视作对唐代新题乐府的继

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十七，中华书局，1979，第685页。

承与发扬。

宋代民间巫风盛行，各地村镇丛祠无数，年节祭享不绝，文人诗文中对此多有提及。如欧阳修诗云“野巫歌舞岁年丰”，自注：“夷陵俗朴陋，惟岁暮祭鬼，则男女数百，相从而乐饮。妇女竞为野服以相游嬉”[①]；张嵲诗云“土人事神何敢侮，桂酒春秋荐椒糈。衎衎巫歌神降时，森森庙树来风雨”[②] 等。这类乐府诗有王士元《龙子祠农人享神》，沈辽《乐神》《踏盘曲》，陆游《赛神曲》《秋赛》，范成大《乐神曲》，周弼《冬赛行》等，一望而知皆是以切近的笔触，描绘民间丛祠巫祀、祭神赛会。如沈辽《踏盘曲》其一：

> 湘江东西踏盘去，青烟白雾将军树。社中饮食不要钱，乐神打起长腰鼓。女儿带镮着缦布，欢笑捉郎神作主。明年二月近社时，载酒牵牛看父母。

由《踏盘曲》之名判断，诗中所述当是湘南瑶族祭祀盘瓠的风俗。所提及的“女儿”“捉郎”，在神前结为夫妇之习俗，可参周去非《岭外代答·蛮俗》，“瑶人每岁十月旦，举峒祭都贝大王。于其庙前，会男女之无夫家者。男女各群，连袂而舞，谓之踏摇”[③]。所载虽地理有异，然而瑶民于南方分布较广，祀盘王风俗当不仅限于岭南。而诗以踏盘为名，亦合踏摇之称。诗中描绘青年男女歌舞娱神之笔，饱满鲜活，渲染出一派不受羁缚，欢乐活泼的气象。

范成大《乐神曲》注云“效王建”，当是模仿王建《赛神曲》旧题之作。按宋代高承《事物纪原》：“今人以岁十月农功毕，里社致酒食以报田神，因相与饮乐。世谓社礼，始于周人之蜡云”[④]，是以这类题材多描绘民生欢乐富足之貌。诗中云：“老翁翻香笑且言，今年田家胜去年。去年解衣折租价，今年有衣着祭社”[⑤]，其辞质朴，写尽农人得遇丰年的喜悦。

---

① 欧阳修：《夷陵岁暮书事呈元珍表臣》，载洪本健校笺《欧阳修诗文集校笺》，上海古籍出版社，2009，第 319 页。

② 张嵲：《入峡诗》，《全宋诗》，第 20489 页。

③ 周去著，杨武泉校《岭外代答校注》，中华书局，1999，第 423 页。

④ 王建著，王宗堂校注《王建诗集校注》，中州古籍出版社，2006，第 21 页。

⑤ 《全宋诗》，第 25767 页。

## 三　士大夫自发写作中的社会关怀

民间祠祀之风古有传统，非独盛于两宋，但唯有宋代文人对此关注颇多。这是因为，宋前的朝野祭祀，分别由郊庙乐章和民间巫歌承担，上下泾渭分明，介于其间的地方神祠并未受到关注，多成为文人发游历怀古之思的寄托。唐代虽出现了由文人创作的、用于祠祀场合的乐府诗，然而一则十分罕见，二则是为应酬而作[①]，仍游离在主流创作视野的边缘。文人士大夫乐于写作祠祀乐歌，便是宋代与前代的一个重要不同。

宋代文人士大夫主动创作祠祀乐歌，很多时候是因为旧的乐歌“其辞鄙陋，不可以格神”[②]，或者原本的祭祀活动“有牲酒而无歌舞之乐章，阙陋已甚”[③]。这样的态度，出自文人对古乐府传统，包括对祠祀仪式的自觉模仿与重视。此外，他们时常作为地方官参与当地祭祀活动，作为身遇其事者，或有职责所在，义不容辞之感。如崔敦礼作《楚州龙庙迎享送神辞》，自称“某既以漕檄为文，又私自作《迎享送神辞》三章遗县令，使岁时歌以祀之”[④]，又如朱熹作《虞帝庙乐歌辞》序云，“熹既为太守张侯栻纪其新宫之绩，又作此歌以遗桂人，使声于庙庭，侑牲璧焉”[⑤]，都反映了文人对祠祀活动的一定参与度。

文人祠祀乐歌通常也易于被民间所接受。如《湘山野录》所载：“范文正公谪睦州，过严陵祠下，会吴俗岁祀，里巫迎神，但歌《满江红》，有‘桐江好，烟漠漠，波似染，山如削，绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃’之句。公曰：‘吾不善音律，撰一绝送神。’曰：‘汉包六合网英豪，一个冥鸿惜羽毛。世祖功臣三十六，云台争似钓台高。’吴俗至今歌之。”[⑥] 按此记载中的《满江红》，是柳永居睦州推官一职时所作，而被用于严陵祠迎神乐歌，或可见当时风气：具有地方官或名人身份的文人之作品，时而被民间用于祠祀。而范仲淹所作之诗，则明确为送神乐歌，以补全其仪式。虽只

---

① 曾智安：《中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏》，《乐府学》第二辑，学苑出版社，2007，第179页。

② 李复：《乐章五曲》序，载《全宋诗》，第12496页。

③ 马之纯：《祀马将军竹枝歌》序，载《全宋诗》，第30982页。

④ 崔敦礼：《楚州龙庙迎享送神辞》序，载《全宋诗》，第23781页。

⑤ 朱熹：《虞帝庙迎送神乐歌辞》序，载《全宋诗》，第27462页。

⑥ 文莹：《湘山野录》卷中，载《湘山野录 续录 玉壶清话》，中华书局，1984，第35页。

短短一首绝句，亦传唱不衰，可见其民间接受度之高。

宋代文人对自身士大夫身份的体认，以及随之而兴的责任意识，令他们对于民间祠祀的态度较前朝有了极大的转变，创作祠祀乐歌的主动性较唐人有明显提升。身为地方官员，他们对任职之地的许多祠祀仪式负有主持、引导之责；而作为一般的文人，面对人格神的事迹，也会油然而生敬德之心，怀古之思；此外，也不乏对民生日常的关注与书写。

首先，宋代文人关注祠祀，很多时候出于居其位而谋其事的责任担当。比如祈雨是宋代地方官员的重要职责，所谓“旱禳请祷年年事，瓦鼓巫歌奠一卮”[①]，宋人诗文中记载诸多。因而，宋代祠祀乐歌中多有祈雨之作，如陈之方《祠南海神》，据《广东通志·敕祠南海神记》云：“熙宁七年，神宗皇帝忧旱，敕祠南海神。时右谏议大夫程师孟设案具礼拜之，命陈之方撰文记其实，又次之以诗”；孔平仲《常山四诗》自序云：“熙宁六年之仲冬，太守以旱有事于常山。平仲职在学校，不预祭祀。太守以常山密之望，而太守出城为非常，故帅以往。平仲既不辞，又不敢无言以助所请也，作迎神、酌神、祷神、送神四诗以畀祠官”。如《祷神》篇：

> 岁且大旱兮田事甚荒，疫疠将作兮火菑流行。循神之名兮其德有常，灵鉴不远兮照此忱诚。出云泄泄兮灵雨其雱，庶几此民兮不乏粢盛。

诗篇不长，内容亦十分平实，除描述灾情，祷告神灵之外，别无雕饰，唯辞句端敬从容，颇有古意。

也有不少祠祀乐歌是在灾害消弭的情况下写作，以表达对神灵的敬谢之心。如《河复》序所载，“熙宁十年秋，河决澶渊，注巨野，入淮泗。自澶、魏以北皆绝流而济。楚大被其害，彭门城下水二丈八尺，七十余日不退，吏民疲于守御。十月十三日，澶州大风终日，既止，而河流一枝已复故道，闻之喜甚，庶几可塞乎。乃作《河复》诗，歌之道路，以致民愿而迎神休，盖守土者之志也”。[②] 而诗篇中更有“吾君盛德如唐尧，百神受职河神骄。帝遣风师下约束，北流夜起澶州桥”的致意于神灵之笔。苏轼

---

① 郭祥正：《寄题罗浮庙》，载《全宋诗》，第8957页。

② 苏轼：《河复》序，载《苏轼诗集》，中华书局，1982，第765页。

所谓“歌之道路”，未必是真的入乐歌唱，但当有赞颂神灵赐福，并广为传诵的目的。这类诗篇，一方面是为了感谢神灵，“致民愿而迎神休”，同时也反映了“守土者之志”，充分表现出身为地方官员的责任感，也不乏民生疾苦得以缓解后发自内心的喜悦。

再如苏辙《舜泉诗》，则是对舜祠泉水竭而复满之事的记载。“城南舜祠有二泉，今竭矣。越明年夏，虽雨而泉不作，人相与惊曰：舜其不复享耶。又明年夏，大雨霖，麦禾荐登，泉始复发。民欢曰：舜其尚顾我哉。”[1] 苏辙有感于此，遂作此诗，令祠祀者歌唱。开篇即因舜祠而起，盛赞虞舜之德。“神不可亲，德用不知。有洌斯泉，下民是祇”四句，将舜泉作为神灵是否垂顾此地民生的标志。

再者，为古今名臣贤士作祠祀乐章，彰显其事迹，也与宋代士大夫气秉清刚之操守与经世济民的志向相合。这类诗作通常涉及史事的议论与书写，是宋代崇古重史思想的体现，同时也和宋代重视教化意义的创作倾向紧密相关。

如孙应时《斗南竹林祠歌》，便是为本朝名臣寇准所作。寇准归葬之时，“道出荆南公安，县人皆设祭哭于路，折竹植地，挂纸钱，逾月视之，枯竹尽生笋。众因为立庙，岁时享之”。[2] 其诗卒章云：“公安插竹南迁时，手回造化理不疑。云车风驭今来否，迎神送神姑尔为。萧萧寒绿泣江雨，长似襄阳堕泪碑。”以公安插竹的旧事，表达对寇准的怀思。全诗既有对“用公不尽天所惜”的深沉感慨，而“当时事势在国史，莱公之功不其伟。幽燕可还敌可臣，西顾宁论夏州李”等对寇准功绩的描绘铺陈之句，又透露出宋代士大夫经世情怀的共鸣。

而如郑昂《刚显庙》，更是借对前朝义士周朴的咏叹，观照历史，发古今一脉之感慨。“公昔隐居乌石冈，老观禅师同道场。……摆脱利欲心清凉，是以能全此至刚。黄巢兵乱来福唐，公力抗之不肯降。欣然引颈齿剑芒，白乳上涌如雪霜。……我作铭诗刻其旁，千万亿载死不亡。”先写周朴隐逸的经历，以明其无欲则刚的气节，而后描绘其临难不降，从容就戮之风，能垂千古。此外，更在小序中论道：“东溪之衰，陈蕃、李固、孔融之徒相与标榜，以节义名世，故虽以曹公之阴贼，终身睥睨汉室不敢

① 苏辙：《舜泉诗》序，载《栾城集》卷十八，上海古籍出版社，1987，第429页。

② 《寇准传》，载《宋史》卷二百八十一，第9534页。

取。唐末名节扫地，君子在野，小人在位，朱温以斗筲穿窬之才，谈笑而攘神器，士大夫亦欣然与之，莫敢正议。使公得志，其肯以国与人乎?”[①]认为文人若秉气节，当可为一朝之本，不致以国与人。可谓以史为鉴，臧否人物的同时，也表达了修身行己的立场。

最后，一些祠祀乐歌或体察民情，或追溯民俗，表达了士大夫对民生的格外关注。如黎廷瑞《送鹤神》云：“玄裳兮缟衣，纷尔乘兮遄归。嗟我甿兮苦复苦，谷悬于天兮麦在土。尔之族兮类且多，蚕尔食兮如甿何。甿之忧兮来年视尔天尔田。天祟祟兮有廪，皇之浆兮可饮。乐莫乐兮尔还，勿复来兮人间。”[②] 其序云：“农夫相传，鹤神之属三千，若登天度岁，则民有粮，在地则否。故作此以送之。”既是对民俗传言的记录，又表达了对农人疾苦的叹息，送鹤上天之祷，即是对国富民丰的期冀。

此外，前述水旱禳祭之举及祠祀乐歌创作，也同样涉及宋代士大夫对民生的关怀，此处不再重复论及。

综上所述，宋代的祠祀乐歌，除了在地方祠祀仪式上入乐演唱的歌辞之外，在广义上也包含那些以祠祀为题材，风格模拟骚体的徒诗。这些祠祀乐歌多出于宋士大夫的手笔，他们或者直接参与地方祭祀活动，或者作为旁观者实写其事，或者仅以其题材、体例、风格为效法对象，抒发对古圣名贤的尊崇，以化育民风。在淑世情怀的影响和推动下，他们的祠祀乐歌创作或追求雅正，或刺世疾邪，令宋人注重教化意义的乐府观得到深刻的凸显。

---

① 郑昂：《刚显庙》序，载《全宋诗》，第18616页。
② 郑昂：《刚显庙》序，载《全宋诗》，第44517页。

# 体式探讨

# 乐府诗中的对话体研究*

周仕慧（杨凌，西北农林科技大学，712100）

**摘　要**：乐府诗从本质上看是一个集聚并且融合诗歌、音乐、舞蹈和戏剧萌芽等各种艺术样式的综合性艺术体系。在诗体演变过程中，音乐歌舞表演在其中起着主导作用，诗歌语言是服从于音乐歌舞表演的。在乐府诗中不仅有与歌、舞相关的“歌词”“舞词”，而且还有与表演相关的“剧语”。乐府诗中的“对话体”即是由乐府诗用作戏剧脚本或者演唱底本而形成的特殊的用语方式。正确认识乐府诗的这一语体现象有助于我们突破传统诗学的观念，从乐府诗所从属的音乐表演的艺术特性上阐释其语言文学特征。

**关键词**：乐府诗　对话体　叙事　演艺体制

**作者简介**：周仕慧，女，1980 年生，湖南益阳人，西北农林科技大学人文学院副教授。现为威斯康星大学麦迪逊分校东亚语言文学系访问学者，主要研究方向为乐府诗。

徐祯卿《谈艺录》注意到了“乐府往往叙事，故与《诗》殊”① 的特点，而对话体的使用是其叙事中最常见的手段，也是后世曲艺作品中叙述故事与模拟人物相结合的表现手法的先声。据笔者考察，《乐府诗集》中以人物对话为叙事特征的作品很多，其中属于“鼓吹曲辞”的有《上邪》《有所思》《战城南》；属于“横吹曲辞”中“梁鼓角横吹曲”的有《木兰诗》《紫骝马歌辞》；属于“相和歌辞”中“楚调曲”的有《白头吟》、鲍照《东武吟行》，“吟叹曲”有石崇《王明君》，“瑟调曲”有《孤儿行》

---

* 本文系教育部规划基金项目“乐府诗体式因素与音乐的相关性研究”成果。项目编号 13YJA751071。

① 徐祯卿：《谈艺录》，载《历代诗话》本，中华书局，1981，第 769 页。

《东门行》《妇病行》《陌上桑》《公无渡河》以及陈琳《饮马长城窟行》，“清调曲”有《董逃行》（古辞）、《相逢行》，“相和曲”有《鸡鸣》《平陵东》《艳歌行》（古辞）以及傅玄《艳歌行》；属于“杂曲歌辞”的有《焦仲卿妻》《董娇饶》，辛延年《羽林郎》，阮瑀《驾出北郭门行》，左延年、李白、傅玄《秦女休行》，陆机《吴趋行》，谢灵运《会吟行》；属于“新乐府辞”的有杜甫《兵车行》和白居易《新丰折臂翁》《井底引银瓶》。我们注意到，以上所列举的乐府诗大多是入乐表演的歌曲，“鼓吹曲辞”“相和歌辞”“横吹曲辞”“杂曲歌辞”等都是汉魏以来流行于民间的乐曲，“新乐府辞”则是唐人对汉乐府的模仿。由于大多数作品受到音乐歌舞表演的影响，所以作为其媒介文本的乐府歌诗不仅具有抒情性且具有演剧性。相对于诗歌而言，具有叙事表演功能；相对于小说而言，具有明显的抒情色彩，是融合叙事艺术和抒情艺术的文学样式。本文主要通过对乐府诗中对话体的主要类型、叙事特点以及演艺体制等问题的研究，从而揭示乐府歌诗属于歌舞表演艺术的实质。

## 一 乐府诗中对话体的主要类型

对话体在戏剧中主要有独白、对白两种。与此类似，乐府诗中的对话体也有独语、对话之分，但由于文学作品中的对话一般都是多层次、多向度的，加之与音乐演艺体制相关，乐府诗中对话体的形式则显得更加复杂。因而，为了叙述的方便我们不得不进一步从不同的角度划分乐府诗中对话体的主要类型，以求对其体式特点有深入的了解：①根据构成要素划分的对话体类型；②根据表演形式划分的对话体类型；③根据场景结构划分的对话体类型；④根据记录情况划分的对话体类型。下面分别举例说明。

### （一）根据构成要素划分的对话体类型

对话体的基本构成要素是发话者和受话者，我们根据乐府诗中二者所指的不同情况，可以分为：①人物独白；②人物与观演者的对话；[①] ③人

---

① 按：根据发话者的情况还可以分出“歌者与观演者的对话”一类，即区别于“人物与观演者的对话”中的第一人称自述，属于第三人称旁述。但由于此类型主要涉及“歌者”与“演者”是否为同一人的关系，故本文将其归入“根据表演形式划分的对话体类型”中叙述。

物之间的对话。

**1. 人物独白**

曲辞中出现一个人物，且这个人是发话者，受话者是剧中人物，受话者不出现，曲辞展现的是人物内心主客体对话。如："鼓吹曲辞"《上邪》（古辞）：

上邪！我欲与君相知，长命无绝衰。山无陵，江水为竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢与君绝。

又，"鼓吹曲辞"《有所思》（古辞）：

有所思，乃在大海南。何用问遗君？双珠玳瑁簪，用玉绍缭之。闻君有他心，拉杂摧烧之。摧烧之，当风扬其灰。从今以往，勿复相思。相思与君绝！鸡鸣狗吠，兄嫂当知之。秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之。

又，"相和歌辞"《箜篌引》（《公无渡河》）（古辞）：

公无渡河，公竟渡河，堕河而死，将奈公何！

又，"琴曲歌辞"《琴歌》：

百里奚，五羊皮。忆别时，烹伏雌，炊扊扅，今日富贵忘我为？

以上乐府诗曲辞都是由故事中的主人公对既定对象说的，如《上邪》中"我欲与君相知"，《有所思》中"闻君有他心"的主语"我"实际上是故事主人公，"君"即是他（她）诉说的对象。而《公无渡河》中的"公"既可以看成是剧中人物，也可以看成是发话者倾诉的对象。在这些曲辞中登场的人物只有一人，并且没有作为旁白的作者（讴者）的影子，整篇辞就是一个人的独白，有爱情的海誓山盟，有情变的痛彻心扉，有对丈夫富贵而忘本的嗔怪怨怒，也有对公渡河溺水的哀婉叹息。但与单纯的抒情诗不同的是它们一般都有一个主题故事作为背景，更多地表现为故事

中人物的抒情而不是作者（讴者）的内心感受，同时，曲辞内容构成故事情节的重要组成部分。

**2. 人物与观演者的对话**

曲辞中出现一个人物，且这个人物是发话者，受话者是观众（听众）。曲辞皆由第一人称叙述，自悲自叹，性质约同于近代戏曲剧中的“自报家门”，如“琴曲歌辞”《昭君怨》（古辞）：

> 秋木萋萋，其叶萎黄。……我独伊何，改往变常。……父兮母兮。高山峨峨，河水泱泱。父兮母兮，道里悠长。呜呼哀哉，忧心恻伤。

又，“杂曲歌辞”《乌孙公主歌》（古辞）：

> 吾家嫁我兮天一方，远托异国兮乌孙王。穹庐为室兮旃为墙，以肉为食兮酪为浆。居常土思兮心内伤，愿为黄鹄兮归故乡。

这些曲辞通篇都是以剧中人物的口吻歌唱，如《昭君怨》中“我独伊何”，《乌孙公主歌》中“吾家嫁我兮天一方”。在表演形式上，我们都可以把这些曲辞看成表演者以第一人称身份扮演或模拟剧中的人物直接向观众（听众）倾诉，介绍亲身经历，抒发一己之怀。在艺术形式上，有同于抒情歌曲，相当于后世戏剧中角色上场时所用的引子和自我表白。乐府诗中还有如《豫章行》（白杨初生时）、《艳歌行》（南山石嵬嵬）等篇，分别以白杨和松树的口吻，向人们诉说遭砍伐的经历。《蛺蝶行》（古辞）则以蛺蝶自述的口吻，讲述遭燕子衔哺的不幸，皆有以虚拟人物面对观演者讲他人事的表演性质。

**3. 人物之间的对话**

曲辞完全展现的是人物角色之间的场景对话，没有讲述者的旁观叙述，通过人物的直接对话展示故事情景。如《上山采蘼芜》：

> 上山采蘼芜，下山逢故夫。长跪问故夫：“新人复何如？”
> “新人虽言好，未若故人姝。颜色类相似，手爪不相如。”
> “新人从门入，故人从阁去。”

“故人工织素。织缣日一匹，织素五丈馀。将缣来比素，新人不如故。”

全诗写的是弃妇从山上下来遇着故夫时的谈话，张玉穀说：“此弃妇与故夫问答之辞，大为弃妇吐气”，“通章问答成章，乐府中有此一体，古诗中仅见斯篇”。[①] 有问有答是乐府诗对话体中常见的一种类型。如“横吹曲辞”中《高阳乐人歌》：

何处舌槃觞来？两颊色如火。
自有桃花容，莫言人劝我。

这是丈夫痛饮归家后与妻子的对话，前两句是妻子的问话，不满揶揄之意显然，但嗔怪中蕴有体贴关怀之情。丈夫的答语更妙，全然回避“何处”饮酒的提问，反说自己生来脸色红润，一口否认有人请喝酒。一问一答，结构别致，情趣横生。又，“杂曲歌辞”中《乐府》（古辞）：

行胡从何方，列国持何来？
毛瞿毹毛荅毛登五木香，迷迭艾蒳及都梁。

这是行胡与问者的对话，前两句是问话，向胡人打听他来自何方，都带来了什么东西。在答诗中行者告诉问话人他带的各种香料及药材的名称。

以上乐府诗完全是由人物对话构成的。我们可以看到在这样的乐府诗中，叙事是以谈话为骨干的。长篇叙事作品中人物在对话中所占的分量，与诗中人物的重要性成正比，主要人物的形象都靠对话表现。最为典型的如《焦仲卿诗》中焦仲卿与母亲的对话、仲卿夫妻俩的对话、兰芝与母亲、阿兄的对话等，皆是如此。沈德潜《说诗晬语》评此诗：“杂述十数人口中语，而各肖其声口性情，真化工笔也。”[②] 可见，以人物之间的对话构成故事性和情节性，从而展现人物之间的交往和冲突是乐府诗具有戏

① 张玉穀：《古诗赏析》卷四，上海古籍出版社，2000，第95~96页。按：《上山采蘼芜》，《乐府诗集》未收，初录于《玉台新咏》，题作“古诗”。《太平御览》卷五百二十一引作“古乐府诗”。故张玉穀认为该诗是古诗，实际上，《上山采蘼芜》也被称之为乐府。

② 沈德潜：《说诗晬语》，人民文学出版社，1979，第200页。

剧、表演性的重要因素。乐府诗中以展现人物之间对话为主的还有《东门行》《平林东》《董逃行》等古辞，但由于它们在文本性质上涉及更多的演艺形式，我们将在后文中另作分析。

## （二）根据表演形式划分的对话体类型

乐府诗中对话体的表演形式可以分为歌者的单独演唱、歌者和说者的共同组合以及多人分角色的表演，也就是：①歌者与演者为一人；②歌者与说者的组合；③歌者与演者为不同的人。[①]

**1. 歌者与演者为一人，以歌者与观演者之间的对话为主**

叙述者以歌者的身份拟代故事中的主人公向观演者讲述人物的自身经历，其演艺形式表现为歌唱。如“相和歌辞”《王明君》（古辞）：

我本汉家子，将适单于庭。辞诀未及终，前驱已抗旌。……朝华不足嘉，甘与秋草并。传语后世人，远嫁难为情。

“相和歌辞”《白头吟》（古辞）：

皑如山上雪，皎若云间月。闻君有两意，故来相决绝。……愿得一心人，白头不相离。……男儿欲相知，何用钱刀为……今日相对乐，延年万岁期。[②]

“相和歌辞”鲍照《东武吟行》：

主人且勿喧，贱子歌一言。仆本寒乡士，出身蒙汉恩。……弃席思君幄，疲马恋君轩。愿垂晋主惠，不愧田子魂。

“杂曲歌辞”陆机《吴趋行》：

楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋。……礼让

---

① 按：此类型中“演者之间的对话”即相当于前文所讲的“人物之间的对话”，故在此主要叙述歌者、演者等共同表演对话的情况。

② 按：《乐府诗集》中本辞和乐奏辞同时著录，此为乐奏辞。

何济济，流化自滂沱。淑美难穷纪，商榷为此歌。

“杂曲歌辞”谢灵运《会吟行》：

六引缓清唱，三调伫繁音。列筵皆静寂，咸共聆会吟。……东方就旅逸，梁鸿去桑梓。牵缀书土风，辞殚意未已。

“新乐府辞”白居易《井底引银瓶》：

井底引银瓶，银瓶欲上丝绳绝。石上磨玉簪，玉簪欲成中央折。瓶沉簪折知奈何，似妾今朝与君别。忆昔在家为女时，人言举动有殊姿。……寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。

在抒情方式上，这些曲辞都以第一人称的口吻自述生平遭际，大体上同于第一种分类中的人物独白，有所不同的是，我们发现在这些曲辞中都明显存在一个特定的故事叙述者。如《王明君》歌者托昭君自述口吻叙述其远嫁的心事，讲述昭君入匈奴后的遭遇和对故国的思念。鲍照《东武吟行》歌者托为汉朝一位老军人的自白，代有功于国，老而被弃的战士呼吁、讽谏当时的君主。在诗体特征上，这些曲辞开头或结尾大多使用歌者程式性语言。如鲍照《东武吟行》：“主人且勿喧，贱子歌一言。”陆机《吴趋行》：“四坐并清听，听我歌吴趋。”谢灵运《会吟行》：“列筵皆静寂，咸共聆会吟。”这些都是歌者针对观演者所说的话。在表演形式上，有可能是歌者的开场白，类似于古代戏曲表演中介绍剧中人物出身履历的表演程式——念脚色。如孟称舜《娇红记》五出：“（二净上）四座诸宾请勿喧，听我两人念脚色。”[①] 同时，在歌辞结尾部分出现歌者与观演者的对话，如《白头吟》：“今日相对乐，延年万岁期。”石崇《王明君》：“传语后世人，远嫁难为情。”白居易《井底引银瓶》：“寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。”鲍照《东武吟行》：“愿垂晋主惠，不愧田子魂。”有规劝或讽谏之意，类似于古代戏曲表演中的尾声。如柯丹邱《荆钗记》第四十八出：

---

① 孟称舜：《娇红记》，中国文史出版社，2002。

“〔尾〕移宫换羽虽非巧，仿古依今教尔曹，奉劝诸君行孝道。”①

**2. 歌者与说者的共同组合，以歌者、说者二人与观演者之间的对话为主**

其演艺形式表现为说唱，即通过说者与歌者的语言和歌唱共同对观演者叙述故事。说者的讲述包括人物形象介绍、场景描绘及主要情节、动作语言等内容的描述，表现出相对完整的主题思想，具有故事性和戏剧性。歌者则在叙事前后歌唱主题警语和歌场套语。如，“相和歌辞·相和曲”《鸡鸣》（古辞）：②

（歌者）：鸡鸣高树巅，狗吠深宫中。荡子何所之，天下方太平。刑法非有贷，柔协正乱名。

（说者）：黄金为君门，璧玉为轩堂。上有双樽酒，作使邯郸倡。刘王碧青甓，后出郭门王。舍后有方池，池中双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。鸣声何啾啾，闻我殿东厢。兄弟四五人，皆为侍中郎。五日一时来，观者满路傍。黄金络马头，颎颎何煌煌。

（歌者）：桃生露井上，李树生桃傍。虫来齧桃根，李树代桃啮。树木身相代，兄弟还相忘。

此诗分为三段，彼此缺乏连贯。明冯惟讷《诗纪》卷十六评：“此曲前后辞不相属，盖采诗入乐合而成章耶？抑有错简紊误也。”③ 他怀疑是乐工将三段不相干的文字拼凑成章。《乐府诗集》中标注此诗：“右一曲魏乐所奏。”可见此乃当时用于演奏的乐章歌诗。在诗歌结构上，此诗开头即由歌者以警语告诫荡子不可以轻犯法网，一上场就亮明主题，非常鲜明，渲染戏剧气氛。从音乐表演角度来看，凡演剧性乐辞的第一句都表明主题情感基调，相当于序曲。这不单纯是一个表现手法问题，同时也是演出效果问题。一上场就亮主题，非常鲜明。吸引观众的注意力，同时唤起观者急于了解后事如何的迫切愿望。在接下来的曲辞中出现两部分语言，一部分是对剧中人事的叙述，表现“荡子”得势时，骄纵奢侈的情形。受话者是观众，由说者

---

① 柯丹邱：《荆钗记》，光绪三十四年（1908）年刻本。

② 按：以下诗歌括号内角色、动作、主题、场景等提示语皆为笔者根据文意所加，仅供参考，下同。

③ 冯惟讷：《诗纪》，明万历年间（1573～1619年）刻本。

讲出。另一部分是对剧中人物和事件的直接评论，表达对“荡子”遭祸时，兄弟推诿倾轧的讥嘲，受话者是剧中人物，由歌者唱出。由此，形成了曲辞夹叙夹评的体式结构。可见，虽然各章解之间诗意跳跃极大。但在音乐表演过程中，各段之间彼此联系，歌者与说者不同的乐辞具有不同的表演功能，表现为不同场景的切换。又，“相和歌辞·瑟调曲”《孤儿行》（古辞）：

（歌者）：孤儿生，孤子遇生，命独当苦！

（说者）：父母在时，乘坚车，驾驷马。父母已去，兄嫂令我行贾。南到九江，东到齐与鲁。腊月来归，不敢自言苦。

（歌者）：头多虮虱，面目多尘。

（对话）：大兄言“办饭”，大嫂言“视马”。

（歌者）：上高堂，行取殿下堂。孤儿泪下如雨。

（说者）：使我朝行汲，暮得水来归。手为错，足下无菲。怆怆履霜，中多蒺藜。拔断蒺藜，肠肉中怆欲悲。

（歌者）：泪下渫渫，清涕累累。

（说者）：冬无复襦，夏无单衣。居生不乐，不如早去，下从地下黄泉。春气动，草萌芽。三月蚕桑六月收瓜。将是瓜车，来到还家。瓜车反复，助我者少，啖瓜者多。

（对话）：愿还我蒂，兄与嫂严，独且急归。当兴校计。

（歌者）：乱曰：“里中一何饶饶，愿欲寄尺书，将与地下父母，兄嫂难与久居。”

本篇一名《孤子生行》，一名《放歌行》。清朱乾《乐府正义》说：“放歌者，不平之歌也，孤儿兄嫂恶薄，诗人伤之，所以为放歌也。”① 认为这是一首兄嫂虐使孤儿，代为诉苦之诗，全诗用第一人称讲述。然而，我们看到，讲述者的话题中心比较分散，一会儿写不堪兄嫂使唤，一会儿写其体貌龌龊，衣饰不完，一会儿又写“上高堂，行取殿下堂”。沈德潜《古诗源》卷三曰：“极琐碎，极古奥，断续无端，起落无迹，泪痕血点，结掇而成，乐府中有此一种笔墨。”② 实际上就是说此篇在结构上彼此之间

① 朱乾：《乐府正义》，乾隆五十四年（1789）刻本。

② 沈德潜：《古诗源》卷三，中华书局，1963，第69页。

缺乏联系。沈德潜还指出曲辞中有些句子不在韵内，显得突兀："始用'虞'韵，次用'支、微、齐'韵，次用'歌、麻'韵，次用'霁'韵，末用'鱼'韵。惟中间有双句不在韵内者，如'头多虮虱，面目多尘'，'上高堂，行取殿下堂'等句，故摇曳其词，令读者不能骤领耳。'黄泉'句乃一韵住处，今不归入韵内，岂中间或有脱落耶？至'多'与'瓜'，本后一韵，下'蒂'字，乃另换韵也。"① 可见，曲辞内容并不连贯，其间出现拼合或脱落的痕迹。

在此，我们不妨把曲辞看成是包括歌者感叹之语和说者叙述之语的组合，随着歌辞换韵，叙述立场有着明显变化。也就是说，沈德潜所指出曲辞中换韵的地方正是二者语气转换的地方。虽然曲辞中歌者与说者的话语之间并没有作交代，但人物语言与叙述语言有着明显的区别。歌者的语言集中在抒情，如以："孤儿生，孤子遇生，命独当苦！"总领全篇，对下面的歌辞具有引发和铺垫的作用，类似于后代戏曲表演中的一个引子或者楔子。说者的语言则主要集中在代孤儿叙述远贾晚归之苦、远汲手错足伤之苦、收瓜覆车、兄嫂较计之苦等内容。曲辞结构上表现为"行贾"一韵、"行汲"一韵、"收瓜"一韵，故可以看成三个分单元的长篇叙述。其中"上高堂，行取殿下堂"，"头多虮虱，面目多尘"等不在韵内，是因为它们都是表示人物动作神态的语言，在叙述语气上已经不同于唱辞，很可能是歌者间或插入的叙述之语。此外，曲辞结束有"乱曰"具有语气转换的结构意义，它是乐曲的最后一段，即尾声，带有议论总结和长言咏叹的意味，全篇结构叙唱结合。

在以说唱为演艺形式的乐府诗中形成了一定的叙事模式，其中比较常见的是问答体，如"相和歌辞·清调曲"《相逢行》（古辞）：

（场景）：相逢狭路间，道隘不容车。
（问）：不知何年少，夹毂问君家。
（答）：君家诚易知，易知复难忘。黄金为君门，白玉为君堂。……
大妇织绮罗，中妇织流黄。小妇无所为，挟瑟上高堂。
（歌者）：丈人且安坐，调丝方未央。

① 沈德潜：《古诗源》卷三，第69页。

又，“横吹曲辞·梁鼓角横吹曲”《木兰诗》（古辞）：

（场景）：木兰抱杼嗟。

（问）：借问“复为谁”？

（答）：欲闻所慽慽，感激强其颜。老父隶兵籍，气力日衰耗。岂足万里行，有子复尚少。胡沙没马足，朔风裂人肤。老父旧羸病，何以强自扶。

（叙述）：木兰代父去，秣马备戎行。……本结兄弟交，死战誓不渝。今也见木兰，言声虽是颜貌殊。惊愕不敢前，叹重徒嘻吁。

（歌者）：世有臣子心，能如木兰节。忠孝两不渝，千古之名焉可灭！

又，“相和歌辞·楚调曲”曹植《怨诗行》：

（场景）：明月照高楼，流光正徘徊。上有愁思妇，悲叹有余哀。

（问）：借问“叹者谁”？

（答）：自云客子妻。夫行逾十载，贱妾常独栖。……恩情中道绝，流止任东西。

（歌者）：我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。

又，“相和歌辞·瑟调曲”李白《上留田行》：

（场景）：行至上留田，孤坟何峥嵘。积此万古恨，春草不复生。悲风四边来，肠断白杨声。

（问）：借问“谁家地，埋没蒿里茔？

（答）：古老向余言，言是上留田。……交柯之木本同形，东枝憔悴西枝荣。无心之物尚如此，参商胡乃寻天兵。

（歌者）：孤竹延陵，让国扬名。高风缅邈，颓波激清。尺布之谣，塞耳不能听。

又，“新乐府辞”白居易《新丰折臂翁》：

（场景）：新丰老翁八十八，头鬓眉须皆似雪。玄孙扶向店前行，左臂凭肩右臂折。

（问）：问翁臂折来几年？兼问致折何因缘？

（答）：翁云贯属新丰县，生逢圣代无征战。……痛不眠，终不悔，且喜老身今独在。不然当时泸水头，身死魂飞骨不收。应作云南望乡鬼，万人冢上哭呦呦。

（歌者）：老人言，君听取。君不闻开元宰相宋开府，不赏边功防黩武。又不闻天宝宰相杨国忠，欲求恩幸立边功。边功未立生人怨，请问新丰折臂翁。

以上曲辞都用到“借问”，即向人打听情况时所用的敬辞，犹言请问，以下引出问话对象的长篇答语。形成了在特定场景中由答辞叙述人物经历的叙事模式。曲辞的结构大致都可以分为故事场景的叙述、问辞和答词以及歌者的结束语。其中歌场套语包括对事件的总结和感叹，如“世有臣子心，能如木兰节。忠孝两不渝，千古之名焉可灭！”歌场套语，如“丈人且安坐，调丝方未央”，“我欲竟此曲，此曲悲且长”。对观演者的劝诫如“老人言，君听取”等。

总之，这些乐府诗一篇之中语气数次变换，观演者很有可能需要通过歌者和说者的共同表演来区分。如果说唱者为一个人的话，他也必须通过一人演“多角戏”，化身为不同人物来完成。叙述语言和人物语言同时存在的文本形式表明乐府诗已经具备后期说唱音乐中的一些元素了，其演艺形式很有可能是歌唱和说话结合而成。正如杨荫浏在《中国古代音乐史稿》指出：“中国的说唱音乐，其内容是讲故事，其形式是由歌唱和说话两者交错组成，有时也用器乐为伴奏——其歌唱部分常是一种叙事歌曲，其说话部分，或用散文，或用四六文体，或用语体文，依着时代而不同。我们知道，中国民间叙事诗的发展，在汉代至南北朝的一段时间中，已达相当成熟的地步。这是后来说唱音乐中歌唱部分的基础。散文和四六体，六朝以来，久已通行。这是后来说唱音乐中说话部分的基础。”①

结合上文的分析，可以看到许多乐府歌诗的体式结构实际上非常符合

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第202～203页。

说唱音乐的演艺形式。从这个角度来看乐府诗，则不难理解同一首曲辞章解之间跳跃性较大，很有可能是因为杂采了多种演艺形式。无论是歌唱，还是说话，或者说曲辞中间的奏乐、舞蹈等表演单元等，实际上它们还是共同服从于一个完整的音乐主题，我们仍然可以从中获得一个整体的审美感受。

**3. 歌者与演者为不同的人，以演者之间分角色的对话为主**

其演艺形式表现为表演。曲辞基本上以记录不同角色的言行为主，是人物角色在演故事。这些歌辞的结尾一般没有歌者的结束语，其故事叙述和情感抒发全都表现在人物的对话语言中。如“鼓吹曲辞”《战城南》：

(歌者)：战城南，死郭北，野死不葬乌可食。

(死者灵魂)：为我谓乌，且为客豪，野死谅不葬，腐肉安能去子逃？

(歌者)：水深激激，蒲苇冥冥。枭骑战斗死，驽马徘徊鸣。

(主祭者)：梁筑室，何以南梁何北，禾黍而获君何食？[①]

(死者灵魂)：愿为忠臣安可得？

(主祭者)：思子良臣，良臣诚可思，朝行出攻，暮不夜归。

顾茂伦《乐府英华》卷三：“腐肉作人语，妙。‘可’字、‘谅’字、‘安能’字，极尖极冷。‘水深激激，蒲苇冥冥”八字，浑如一幅古战场。”曲辞主要表现死者灵魂和镇抚他们的祭祀者之间的对话。首先，歌者唱出主题，表现对出攻不归、抚尸荒野的悲泣。接着是死者灵魂告语歌者请求飞禽为他们哀悼号哭，“为我谓乌”中的“我”即战死者自称，“腐肉安能去子逃”中的“子”即指乌鸦。“野死谅不葬，腐肉安能去子逃？”正与上面“野死不葬乌可食”相呼应。接下来“水深激激”句，歌者再一次唱出战败时的阴惨气象，与第一句相同，都属于客观立场的描述。然后是主祭者对战死者灵魂的召唤：“梁筑室，何以南梁何北，禾黍而获君何食？”即“已经为你们修好了房屋，你们为何还要往南去往北走，穀物已经收获完了，这里有丰富的事物可以供奉给你，尽管如此，你为什么还要游走别处，你究竟要吃什么呢？”死者灵魂在得到这些允诺之后，他们还

① 按：《古诗纪》“梁何北”作“何以北”，“而”作“不”。

希望被认定为忠臣："愿为忠臣安可得?" 于是，最后主祭者唱出："你们确实是良臣，我们都思念你们，早上奉命征战而夜晚无归的勇士们啊!"① 可见，这首乐府诗在演艺形式上需要复数的表演者来吟唱作品，从文本上来看曲辞具有一定的戏剧结构。"相和歌辞·瑟调曲"《东门行》（古辞）：

（歌者）：出东门，不顾归。来入门，怅欲悲。

（夫）：盎中无斗储，还视桁上无悬衣。（一解）

（动作）：拔剑出门去，儿女牵衣啼。

（妻）：他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜。（二解）

（歌者）：共铺糜，上用仓浪天故，下为黄口小儿。

（妻）：今时清廉，难犯教言，君复自爱莫为非。（三解）

（歌者）：今时清廉，难犯教言，君复自爱莫为非。

（夫）：行！吾去为迟。

（妻）：平慎行，望君归。（四解）

《乐府诗集》中《东门行》有两篇，此处所录，是为晋乐所奏的乐辞。"共铺糜""今时清廉"等语句的重复，表明乐曲中运用了歌者唱和的手法。曲辞把不必要的言语交代都给省略了，让出场人物通过他们所扮演角色的对话完成这些介绍性的功能，突出了歌诗表演的特征。全诗以人物的对话语言来提示每一解的中心内容，来作为整个故事表演的注解。如"他家但愿富贵，贱妾与君共铺糜"是妻子对丈夫的劝阻，"行！吾去为迟"是丈夫回答妻子的话，表现他在盎中无米、架上无衣的情况下毅然出走。这样才有前面儿女牵衣哭劝，和后面妻子无可奈何地嘱托："平慎行，望君归。"这些对话语言都是对主人公不顾一切行动的戏剧性烘托。同时曲辞也把故事的叙述性语言尽量省略，让位于出场人物的行动表演，如"出东门""来入门""还视""拔剑"等，如闻其声如见其人。

总之，虽然以上曲辞也是在叙述故事，但都不是作者（歌者）到舞台上去直接向观演者讲话，或者叙述人向观演者描述人物性格、讲述故事，

① 参见〔日〕户仓英美《汉铙歌〈战城南〉考——并论汉铙歌与后代鼓吹曲的关系》（《乐府学》第二辑，学苑出版社，2007。）

而是让人物角色（演员）以台词和行动展示其性格，表演故事。显然是作者隐藏于舞台背后，演员在代言。

### （三）根据场景结构划分的对话体类型

现代意义上的戏剧按场景的多寡可以分为“独幕剧”和“多幕剧”，同样，乐府诗中对话体的情景也有“单一场景”和“多个场景”之分。一般来说，我们能够根据曲辞的对话内容或上下文的提示语分出：①主题场景对话；②多个场景对话。

**1. 主题场景对话**

此类乐府辞往往采取开头交代事件的主题场景，结尾处通过歌者的叹息和规劝直接表明作者创作意图的语言模式。人物对话发生在特定的主题场景中，并且一直没有变化。曲辞从开始的主题场景渲染到中间的人物情节对话，以及最后的歌唱套语都服从于一个完整主题，如《艳歌行》（古辞）：

（主题）：翩翩堂前燕，冬藏夏来见。兄弟两三人，流宕在他县。
（场景）：故衣谁当补？新衣谁当绽？
（游子）：赖得贤主人，览取为吾绽。
（动作）：夫婿从门来，斜柯西北眄。
（游子）：语卿且勿眄，水清石自见。
（歌者）：石见何累累，远行不如归。

诗中出现了三个人物：女主人（“贤主人”）和她的丈夫（“夫婿”）以及在异乡流荡的旅子。女主人热心地为游子缝补衣衫，遭到了其夫的怀疑。“语卿且勿眄，水清石自见”这是游子对女主人丈夫说的。曲辞中虽没有出现答语，但从诗意上明显可以看到这是游子与女主人丈夫之间的对话。“石见何累累，远行不如归”这是歌者的叹息，意谓：“心迹虽然弄明白了，但是在外面受的这些闲气，还是不如回家的好啊！”由此表达歌者对事件主人公境遇的理解。又，“杂曲歌辞”宋子侯《董娇饶》：

（主题）：洛阳城东路，桃李生路傍。花花自相对，叶叶自相当。

春风东北起，花叶正低昂。

（场景）：不知谁家子，提笼行采桑。纤手折其枝，花落何飘飏。

（花）：请谢彼姝子，何为见损伤？

（女子）：高秋八九月，白露变为霜。终年会飘坠，安得久馨香。

（花）：秋时自零落，春月复芬芳。何时盛年去，欢爱永相忘。

（歌者）：吾欲竟此曲，此曲愁人肠。归来酌美酒，挟瑟上高堂。

沈用济《汉诗说》曰："请谢彼姝子二句，是问词。高秋八九月四句，是姝子答词。秋时自零落四句，又是答姝子之词。正意全在吾欲竟此曲数语。"① 曲辞开篇以洛阳路旁春日丽景的欢乐为主题情感基调，并展现年轻貌美的女子手折春花的场景。"请谢彼姝子"是花向折花女子的发问，言："我为什么要受到损伤啊？"女子说："秋天来了以后，你反正是要飘落的，哪能永久保持馨香。"言外之意是说现在小小的损伤又何足道？接下来花告女子："拿我的命运和你的比较，花落还能重开，不像你盛年一去就不再被人喜爱了。"曲辞末尾以歌者口吻，言曲中所说盛年欢爱不能再来，破愁之法只有及时行乐，是乐工曲毕后面向观演者的祝颂语。又，《艳歌何尝行》（古辞）：

（主题）：飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。（一解）

（场景）：妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一徘徊。（二解）

（雄）：吾欲衔汝去，口噤不能开；吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）

乐哉新相知，忧来生别离，躇躇顾群侣，泪下不自知。（四解）

（雌）：念与君离别，气结不能言，各各重自爱，远道归还难。（趋）

妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。

（歌者）：今日乐相乐，延年万岁期。

---

① 沈用济：《汉诗说》，清康熙年间（1662～1772年）刻本。

我们看到曲辞最初两解是故事主题和场景提示，这个场景到最后也没有转变。主要展现了白鹄双飞，雌鹄中途抱病，雄雌白鹄别离时的对话。“趋”的部分，“念与”以上是夫谓妻之辞，以下是妻答夫之辞。末尾“今日乐相乐，延年万岁期”是当时曲末套语，与正文内容没有必然的联系，是曲终歌者面对观演者的祝颂语。从曲调音乐形式来说，《乐府诗集》将其收入相和歌辞瑟调曲，并引《古今乐录》曰：“王僧虔《技录》云：《艳歌何尝行》，歌文帝《何尝》《古白鹄》二篇。”[①] 可见，这是一首魏晋时期入乐演唱的曲辞。此篇亦载于《宋书·乐志·大曲》，沈约云：“念与下为趋。曲前有艳。”可见，这支相和大曲的结构形式为“艳—曲—趋”三部分，是一首具有以器乐曲、歌曲、舞曲的顺序组合为特征的大型音乐作品。《宋书·乐志》把它记作“古词四解”，表明乐歌由以“解”为表演单位四个段落组成。这些富有层次的音乐结构表明曲辞可以容纳一定的故事情节、戏剧冲突和角色变换等表演元素。

总之，虽然以上两首乐府诗在具体故事情节上有所不同，但它们的叙述模式非常相似，曲辞的结构形式都是由首句标明主题，接着描绘场景，中间是人物行动及对话。末尾是歌者对观众（听众）的劝诫和祝颂，属于歌场套语。这种并不同于一般叙事诗的曲辞体裁很有可能是由曲调的音乐性质所决定的，都属于特定主题场景中的歌唱表演。

**2. 多个场景中的对话**

此类乐府辞往往由多个段落组成，随着故事情节的发展，可以看到明显的场景转化，曲辞文本中往往也出现语言提示或对话主体的变换，每场表演展现全剧故事中一个片段里的人物对话。如“相和歌辞·瑟调曲”《妇病行》（古辞）：

（场景1）：妇病连年累岁，传呼丈人前一言。

（动作）：当言未及得言，不知泪下一何翩翩。

（妇）：属累君两三孤子，莫我儿饥且寒，有过慎莫笪笞，行当折摇，思复念之。乱曰：抱时无衣，襦复无里。

（场景2）：闭门塞牖，舍孤儿到市，道逢亲交。

（动作）：泣坐不能起。从乞求与孤买饵，对交啼泣泪不可止。

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十九，中华书局，1979，第576页。

（夫）：我欲不伤悲不能已。

（动作）：探怀中，钱持授交，

（场景3）：入门，见孤儿啼索其母抱。

（动作）：徘徊空舍中。

（歌者）：行复尔耳，弃置勿复道！

此诗分为正曲和“乱曰”（即尾声）两部分。正曲为一个场景，展现病妇临终嘱托丈夫的言行，对话的主体为夫妇俩人。“乱曰”以下为一个场景，展现病妇死后，孩子饥寒交迫，父亲舍儿上市，路遇亲交，乞友买饵的情形，对话的主体为孤儿的父亲和亲交。“入门”以下为一个场景，展示回家后，儿啼屋空，父亲疾首徘徊的情形。中间出现的音乐术语“乱曰”具有结构意义，起到提示诗歌场景变换和主体转化的作用，表示不同的时空场景。又，陈琳《饮马长城窟行》：

（场景1）：饮马长城窟，水寒伤马骨。

（卒）：往谓长城吏，“慎莫稽留太原卒”。

（吏）：官作自有程，举筑谐汝声。

（卒）：男儿宁当格斗死，何能怫郁筑长城。

（场景2）：长城何连连，连连三千里。边城多健少，内舍多寡妇。

（夫）：作书与内舍：“便嫁莫留住。善事新姑嫜，时时念我故夫子。”

（妻）：报书往边地：“君今出语一何鄙！”

（夫）：身在祸难中，何为稽留他家子。生男慎莫举，生女哺用脯。君独不见长城下，死人骸骨相撑拄。

（妻）：结发行事君，慊慊心意关。明知边地苦，贱妾何能久自全。

本篇《乐府诗集》收入相和歌辞瑟调曲，诗歌主要分为两个场景，诗前半部分展现修长城时戍卒与长城吏的对话。卒往告吏求归：“恳请您一定不要滞留从太原郡征发来的兵卒啊！他们的徭役已经过了限期，应该放还。”吏惟饬卒急筑：“官府工程自有期限，快点随着夯歌举起木杵吧，别说废话。”卒再与吏析辩往复：“男儿宁当格斗死，何能怫郁筑长城。”曲

辞中间“长城何连连”四句，是承前启后的转折，引出诗后半部分戍卒与内舍的书信往来。张玉縠《古诗赏析》云：“第一番书信寄答，俱用明点，而去书但嘱‘便嫁’，来书但责‘何鄙’，以不忍斥言必死边地也。‘善待’二语，就嘱妻中并含父母意。‘身在’至末十句，第二番书信寄答，俱用暗递。‘寄辞’六句，以在祸难，点清所以不忍稽留之故，复借彼之生男不如生女，跌醒己之必死边城，语本汉诗，神理恰合。答辞四句，表白己之亦当从死，而彼死终不忍言，只以‘苦’字代之，又得体。”[①] 可见，全诗几乎将人物对话和两地书中的话语连缀成章，沈德潜《古诗源》：“无问答之痕，而神理井然。”[②] 曲辞中间发生了场景的变化，人物对话的主体也随之不同。

总之，多个场景的故事叙述在长篇乐府诗中常见，如《陌上桑》中罗敷采桑为一个场景，罗敷与使君对话又是一个场景。《木兰诗》中也展现了木兰“决心代父从军”“做好准备工作”“赶往战地”“胜利回国”“入朝受赏”“辞官回乡”等多个场景。而《焦仲卿妻》中则有“兰芝请归”“焦母逼儿”“夫妻离别”“阿兄逼嫁”“兰芝投水”“仲卿自缢”等多个戏剧场面。展现多个不同的场景中的不同人物的对话，表明乐府诗在文本形式具有类似于后世多幕戏曲的元素。

### （四）根据记录情况划分的对话体类型

作为歌舞表演媒介的乐府诗对于其中“对话”的记录情况并不是一致的，有的完整地记录了对话的全过程，有的只是截取了其中某个片段，有的采用“全知”的叙事角度和语言模式，不回避叙述者的存在，用第三人称的“纯叙事”，表现为“讲述”（telling）；有的则采用分角色的叙事角度和语言模式，尽量隐去叙述者的存在，以故事中某个人物身份的视角叙述，表现为“展示”（showing），有陈述和表演的意思。从文本形式上来看，有的只能看成是第三者的记录本，有的则可以看成是用作演出时的脚本。如“相和歌辞·相和曲”《平陵东》（古辞）：

（主题）：平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。

---

① 张玉縠：《古诗赏析》卷九，上海古籍出版社，2000，第215～216页。

② 沈德潜：《古诗源》卷六，中华书局，1963，第111页。

（场景）：劫义公，在高堂下，

（官吏）：交钱百万，两走马。

（义公）：两走马，亦诚难。

（动作）：顾见追吏，心中恻。心中恻，血出漉。

（义公）：归告我家卖黄犊。

《乐府诗集》卷二十八引崔豹《古今注》曰："《平陵东》，汉翟义门人所作也。"《乐府解题》曰："义，丞相方进之少子，字文仲，为东郡太守。以王莽方篡汉，举兵诛之，不克，见害。门人作歌以怨之也。"[①] 可见，这篇曲辞是在故事发生后，有人将故事编成歌辞进行表演的。《乐府诗集》中《焦仲卿诗》诗前小序也称"时人伤之而为此辞也"，[②] 同样属于这种情况。所不同的是《平陵东》并没有像《焦仲卿诗》那样完整地叙述故事的经过和结果，而是仅仅选取了义公被劫，官吏逼迫其交钱百万以赎时的言行和心理活动。

在这些世俗化故事的叙述中，歌辞语言一般都是用"全知"的视角，客观地讲述故事。人物对话只是被作者当作故事情节的一个部分或完全或部分地记录下来，成为反映整个事件的组成部分，作者和作品中的人物是明显分离的。而在有些乐府诗中作者则参与了与人物的对话，以故事中某个人物身份的视角叙述。如"杂曲歌辞"阮瑀《驾出北郭门行》：

（场景）：驾出北郭门，马樊不肯驰。下车步踟蹰，仰折枯杨枝。顾闻丘林中，噭噭有悲啼。

（问）：借问"啼者谁？何为乃如斯？"

（答）：亲母舍我殁，后母憎孤儿。……弃我于此间，穷厄岂有赀。

（歌者）：传告后代人，以此为明规。

作者驾车出城，见一骨瘦如柴的小孩匍匐在坟头痛哭。在诗人询问

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十八，第409页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷七十三，第1034页。

之下，孩子在对答中直接倾诉其受后母虐待的悲苦生活。曲辞末尾仍然是歌者对观演者的劝诫。曲辞中不仅有作者与孤儿的直接对话，也有作者（歌者）与观演者的直接对话。而在有些曲辞中，作者虽然没有参与人物对话，但是他作为旁观者记录了人物对话。如“新乐府辞”杜甫《兵车行》：

(场景)：车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。
(道旁过者)：道旁过者问行人。
(行人)：行人但云点行频。或从十五北防河，便至四十西营田。去时里正与裹头，归来头白还戍边。
(道旁过者)：边亭流血成海水，武皇开边意未已。君不闻汉家山东二百州，千村万落生荆杞。纵有健妇把锄犁，禾生陇亩无东西。况复秦兵耐苦战，被驱不异犬与鸡。
(行人)：长者虽有问，役夫敢申恨。且如今年冬，未休关西卒。县官急索租，租税从何出。
(道旁过者)：信知生男恶，反是生女好。生女犹是嫁比邻，生男埋没随百草。君不见青海头，古来白骨无人收。新鬼烦冤旧鬼哭，天阴雨湿声啾啾。

这首乐府诗显然属于第三者的记录文本，曲辞的主体部分记录了“道旁过者”与“行人”之间的对话，故事的主要内容也由道旁过者的询问、行人的诉说以及道旁过者的感叹构成。虽然曲辞也是完全由角色对话来叙事，作者并没有直接参与对话，但他是事件的旁观者，记录了人物对话，由此构成了叙事视角之间的转换。“道旁过者”即是诗人从第三人称叙事视角巧妙转换为当事者（“行人”）叙事视角的中介，不一定就是指作者自己。因而，此篇在叙事角度和语言模式上并不同于前面两首曲辞。

以上这些情况表明乐府诗中对话体的记录情况并不是一致的，因而其体式有所不同。然而，在对话体形式中最大的区别仍然在于乐府诗文本性质的不同，也就是记录本和脚本的区别。杨公骥《汉巾舞歌辞句读及研究》指出《巾舞歌辞》是汉代歌舞剧《公莫舞》的科仪本：“巾舞

是我们今天所能见到的我国最早的一出有角色、有情节、有科白的歌舞剧。"[①] 姚小鸥在杨公骥工作的基础上完成《巾舞歌辞》校点本[②]，从乐府曲辞的文本形态进一步证明了《巾舞歌辞》具有演唱脚本的性质。其中即有母子分离时的对话：

母：何吾！复车［转］轮意何零！
子：以邪！相哺转轮，吾来婴转。
母：何吾！使君去时意何零！
子：以邪！使君去时。使来婴去时，
母：何吾！思君去时意何零！
子：以邪！思君去时，思来婴吾去时。
母：何何吾吾！

整理本中按照古乐录"大字是辞，细字是声"的惯例，将主要唱辞与叹词、衬字等区别开来。可见，这首曲辞中的对话是以唱词，主要包括歌辞，如"使君去时意何零！"和语助词，如"以邪！""何吾！"角色标识字，如"母""子"，和指示伴奏、伴唱及舞蹈和其他表演动作的舞台提示字，如"相""哺""转轮"等诸多具有明显演剧性的语言构成。[③] 除此以外，我们看到有些乐府曲辞也完全是由人物分角色对话、表演动作、歌者祝颂语等语言构成。如"相和歌辞"《董逃行》（古辞）：

（主题）：吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙班璘。但见芝草叶落纷纷。（一解）
（场景）：百鸟集，来如烟。山兽纷纶麟辟邪。其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。（二解）
（动作）：小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门。
（仙吏）：来！门外人何求所言？

---

① 杨公骥：《汉巾舞歌辞句读及研究》，《光明日报》1950年7月。
② 姚小鸥：《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》，《文艺研究》1998年第6期。
③ 按："相"为乐器名，又名"节"，这里指用这种乐器伴奏。在演奏中，它的作用是控制节奏。"哺"是"哺声"的省略。它们示意《公莫舞》演出过程中伴唱加入的时机。参见姚小鸥《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》（《文艺研究》1998年第6期）。

（凡吏）：欲从圣道求一得命延！（三解）

（动作）：教敕凡吏受言。

（仙吏）：采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。（四解）

（凡吏）：服尔神药，莫不欢喜。

（歌者）：陛下长生老寿！

（动作）：四面肃肃稽首，天神拥护左右，

（歌者）：陛下长与天相保守！（五解）

人们认为此诗虽文意错落，却调协金石。李子德："幻想直写，朴淡参差，而音节殊遒，乐府之本也。"范大士曰："短长错综间，真鸣金石而叶宫商。"[①] 可见，《董逃行》可能是与音乐相关的歌诗。钱志熙在《汉代乐府与戏剧》中指出此诗："则似是皇帝御前的方士叙上五岳访天仙求得长生成仙之药的经历。或者也是一出御前扮演的'仙戏'，有布景、简单的情节和对话。"[②] "教敕凡吏受言"即舞台提示语，表明仙吏和凡吏的对话，闻一多《乐府诗笺》："按教敕犹古语也。凡吏对仙吏言。后世仙凡对举，据此则汉时已然。"[③] 曲辞中人物对话直接相连，如"来！门外人何求所言？""欲从圣道求一得命延！"没有中间的叙述语言。"陛下长生老寿！""陛下长与天相保守！"等为歌者的祝颂语，是面对观演者讲的，即以仙人奉药的场景来为人祝寿。歌唱表演不仅诉诸听觉，且诉诸视觉，如"四面肃肃稽首，天神拥护左右"即为人物表演动作。以上这些情况表明这首曲辞有着很强的演艺性。

从这个角度来看，我们前文所讲的《战城南》（古辞）、《东门行》（古辞）等皆是由人物语言、动作直接构成的口语文本，这种体式结构与它们作为舞台表演的脚本有着直接关系，不是叙述故事，而是表演故事。如闻一多《乐府诗笺》就《陌上桑》末尾"坐中数千人，皆言夫婿殊"一句，指出"乐府歌辞本多系歌舞剧，此曰'坐中数千人'，斥观众而言也"[④]。赵敏俐在《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》一文中也曾指出

① 转引自萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第69页。

② 《北京大学学报》2007年第4期。

③ 《文学评论》2005年第5期。

④ 闻一多：《诗选与校笺》，北京古籍出版社，1956，第129页。

“应该把这类诗篇称之表演唱，是介于短篇叙事诗和折子戏脚本之间的歌唱文学，是一种特殊的歌诗体裁”①。

## 二　乐府诗中对话体的叙事特点

我们看到具有对话内容的乐府诗一般都具有故事情节，它们主题大多是叙述汉魏以来的风俗故事，对话是表现故事内容的重要元素。通过以上乐府诗中对话体主要类型的分析，我们看到乐府诗体现了作为表演艺术不同于书面文学的艺术因素，它们通过语言和歌唱来叙事，并具有服务于歌唱表演需要的叙事特点。

### （一）一人多角

即由一个演员“跳进”“跳出”说唱，时而以叙述人的身份，时而又换成角色身份，所谓“一人一台戏”，采用“多角分唱”的表现方式。廖群《厅堂说唱与汉乐府艺术特质探析——兼论古代文学传播方式对文本的制约和影响》指出：“在厅堂上用说唱来叙事，来模仿生活，就像把生活搬到舞台上，势必要出现人物之间的交往和冲突，这样，说唱人就要一个人演‘多角戏’，要化身为不同的人物，让他们之间展开对话，发生冲突。汉乐府艺术方面的最大特点就是大量使用对话体，人物对话在歌诗中成为不可缺少的重要部分。几乎每一首富于故事性、情节性和描述性的诗篇都是由两个以上的人物以及他们之间的对话构成的。”②

通过上文分析，我们看到如《艳歌何尝行》《鸡鸣》《孤儿行》等作品的体式结构都是由首先采用第一人称叙述或表白的口吻，然后转剧中人物角色的对话，最后由歌者表示对观演者的劝诫和祝颂等部分组成。从叙事角度上来看，这种体式结构具有“一人多角，跳进跳出”的特点。从文本形式上来看，其演艺形式需要表演者同时充当歌者、说者和演者等多重角色来完成。在表演中，我们一般可以看到两种人物形象，一种是演员本人的形象，另一种是演员演示角色的形象。在按角色演唱时，间或也用“一人多角”的表现手段，如上文我们提到的《孤儿行》这段表演中，讲

---

① 《文学评论》2005年第5期。

② 《文史哲》2005年第3期。

述者、孤儿、兄嫂等几个角色界限分明，如果全剧由一人完成的话，表演时就需要借助说唱者的语气变换，模仿人物“说话”来分出彼此。按乐府诗《孤儿行》的文本结构，我们看到其中既有讲述者的现身，如“孤儿生，孤子遇生，命独当苦！”即讴者的开场白，对观演者介绍故事人物和主要情节。又有讲述中角色的现身，如“父母在时，乘坚车，驾驷马。父母已去，兄嫂令我行贾”即是讴者以孤儿的口吻叙述故事。而“大兄言‘办饭’，大嫂言‘视马’”则需要说者模仿兄嫂的语气对孤儿进行吆喝。“愿还我蒂，兄与嫂严，独且急归。当兴校计”则需要讴者拟代孤儿对啖瓜者进行哀求。可见，表演者除了现身说法地模仿了故事主人公，而且还说法现身地模拟了与之发生联系的其他几个人物。故事情节讲述与人物形象展示交替使用，人物角色性格鲜明、神情毕现，体现了说唱表演的艺术特色。

周贻白谈到民间歌谣俗调对戏剧的影响时就说：“汉代诗歌中，如《陌上桑》《王昭君》《孤儿行》《妇病行》之类，或叙述，或代言，皆明著故事，而着意于故事中人物的描述，或竟仿其声口而致以咏叹。事实上，中国戏剧的文词之成为半叙述半代言的体制，应当和这类故事诗具有相当的关系。”[①] 正是指出了乐府诗这种“一人多角”体式特征对后世戏剧文体的影响。一人在说法中现身，演示多角，跳进跳出人物逐渐成为后世曲艺表演最为常见的基本艺术特征。

### （二）歌者致语

在上文对话体形式的分析中，我们经常看到许多乐府诗的末尾出现歌场套语。如《王明君》：“传语后世人，远嫁难为情。”《白头吟》：“今日相对乐，延年万岁期。”《相逢行》：“丈人且安坐，调丝方未央。”宋子侯《董娇娆》：“吾欲竟此曲，此曲愁人肠。归来酌美酒，挟瑟上高堂。”《艳歌何尝行》：“今日乐相乐，延年万岁期。”《孔雀东南飞》：“多谢后世人，戒之慎勿忘。”这些都是歌者在整个故事唱完之后，歌者又从故事中跳出来，直接向观演者致语。歌者致语一般都是两句，或为祝颂，或为寒暄，或为说教，与整首诗歌内容并无关系。顾颉刚认为乐府诗这种语言形式与曲艺表演之间有着非常相似的地方，他指出：

---

① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979，第8页。

纳兰性德《渌水亭杂识》（卷四）说："《焦仲卿妻》，又是乐府中之别体。意者如后世之《数落山坡羊》，一人弹唱者乎？"这句话很可信。我们看《焦仲卿妻》一诗中，如"物物各自异，种种在其中"，如"纤纤作细步，精妙世无双"，和"云有第三郎，窈窕世无双"，其辞气均与现在的大鼓书和弹词相同。而县君先来，太守继至，视历开书，吉日就在三日之内，以及聘物车马的盛况，亦均富于唱词中的故事性。末云："多谢后世人，戒之慎勿忘"，这是唱罢时对于听众的叮咛的口气，与今大鼓书中《单刀赴会》的结尾说"这就是五月十三圣贤爷单刀会，留下了仁义二字万古传"，《吕蒙正教书》的结尾说"明公听了这个段，凡事要忍心莫要高"是很相象的。[①]

乐府诗《焦仲卿妻》的曲辞中有以第三人称角度展开叙述的语言，其演艺形式接近"一人弹唱"。其末尾语气非常符合说唱者口吻，是表演结束后对听众的叮咛，属于歌者的下场语。可见，乐府诗中不仅有与歌、舞相关的"歌词""舞词"，而且还有与演唱相关的"剧语"，它们都属于音乐歌舞表演中的"乐句"。明代徐师曾在《文体明辨序说》中对乐语给予界定："按乐语者，优伶献技之词，亦名致语。"[②] 我们看到乐府诗中的歌者致语在表演过程中起到了颂赞、祝颂，沟通观演双方以及串联节目，组织并参与音乐演出等音乐功能，它们一般具有固定成套的仪式性、应用性。如鲍照《代东武吟》中的"主人且勿喧，贱子歌一言"即是演唱者在宴会中开门见山，引导音乐演出所致的导乐之辞。《相逢行》中的"丈人且安坐，调丝方未央"即是演唱者在结束一篇演唱时，嘱咐观演者安坐稍等，"且听下回"的现场组织之辞。《前缓声歌》最后两句是："长笛续短笛，欲令皇帝陛下三千万。"李因笃《汉诗音注》指出："末则离调，用致祝于君。"[③] 即是演出结束时，演唱者对观演者的祝颂之辞。

费秉勤在《汉乐府杂考》中指出乐府诗中歌者致语产生的原因："汉武立乐府后，俗乐主要被宫廷贵族用于精神娱乐。俗乐乐员们开始还只演唱抒情诗，后来他们慢慢发现从民间收集来的叙事诗更能吸引听众，也更

① 顾颉刚：《论诗经中所录全为乐歌》，载《古史辨》第三册，上海古籍出版社，1982，第640页。

② 徐师曾著，罗根泽校点《文体明辨序说》，人民文学出版社，1998，第169～170页。

③ 李因笃：《汉诗音注》，清光绪五年（1879年）刻本。

适于演唱，于是便自觉地来采集编唱叙事诗。这便是汉乐府相和歌中多叙事诗的一个原因。这些叙事诗经弹起琴瑟带上感情一演唱，就很像如今的弹词了，哀帝罢乐府以后，这些演唱者被遣放民间，他们或因不忘旧业，或因生活所迫，便在诸侯和贵族之家演唱起他们的拿手好戏来，这样，哀帝的做法适得其反，使这种类似今天弹词的艺术在民间普及开来。演唱者的致语正是在这种演唱活动中形成的程式。"① 可见，乐府诗体式特征中常见的歌者致语与其娱乐功能、演艺形式都有着密切的关系。

## （三）口语叙事

乐府歌辞多数来自民间的街陌讴谣，往往采用口头语言，说唱叙事。在上文所列举的对话体有的使用五言流调，口语词汇。如《有所思》："何用问遗君？双珠毒瑁簪。""闻君有他心，拉杂摧烧之。"《上山采蘼芜》："长跪问故夫，新人复何如？""将缣来比素，新人不如故。"《陌上桑》："罗敷年几何？""二十尚不足，十五颇有余。"使君谢罗敷："宁可共载不？"罗敷前置辞："使君一何愚！使君自有妇，罗敷自有夫。"有的则使用散行单句，明白流畅。如《琴歌》："烹伏雌，炊扊扅，今日富贵忘我为？"《妇病行》："我欲不伤悲不能已！"《东门行》："他家但愿富贵，贱妾与君共餔糜。""咄！行！吾去为迟！""行复尔耳，弃置勿复道！"《平陵东》："归告我家卖黄犊。"《董逃行》："来！门外人何求所言？"可见，在乐府诗的歌唱表演中口语占很大比重，宋长白《柳亭诗话》："病妇、孤儿行二首，虽参错不齐，而情与境会，口语心计之状，活现笔端，每读一过，觉有悲风刺人毛骨。后贤遇此种题，虽竭力描邈，读之正如嚼蜡，泪亦不能为之堕，心亦不能为之哀也。"② 又，胡应麟说："汉乐府歌谣，采摭闾阎，非由润色；然而质而不俚，浅而能深，近而能远，天下至文，靡以过之！"③ 正说明了这一语言的特色。

乐府诗中以口语叙事的原因与其消费群体、演艺形式等因素相关。汉代以来的乐府歌曲是一个集聚并且融合着诗歌、音乐、舞蹈和戏剧等各种艺术样式的综合性艺术体系，其记录文字便是今日所谓的乐府诗。乐府诗的文体功能其实主要为了娱乐。从汉武帝到魏文帝这三个半世纪还多的时

① 费秉勤：《汉乐府杂考》，《西南师范学院学报》1985 年第 1 期。

② 宋长白：《柳亭诗话》卷十，上海杂志公司，1936，第 210 页。

③ 胡应麟：《诗薮》卷一，上海古籍出版社，1958，第 3 页。

间内，社会各阶层人们的娱乐生活，即社会群体对于“乐”的需求，就是由乐府艺术来提供的。[①] 以娱乐化为主的两汉诗歌生产的特征之一是叙事诗内容的大众化和享乐化。正是在这种娱乐消费观念的影响下，民间流传的故事成为社会民众消闲娱乐的方式。[②]

《汉书·艺文志》收录了汉武帝立乐府，从全国各地收集来的“赵、代、秦、楚之讴”。有吴楚汝南歌诗、燕代讴雁门云中陇西歌诗、邯郸河间歌诗、齐郑歌诗、淮南歌诗、左冯翊秦歌诗、京兆尹秦歌诗、河东蒲反歌诗、洛阳歌诗、河南周歌诗、周谣歌诗、南郡歌诗等。可见，乐府歌诗在汉代民间广泛盛行。由于在漫长的历史时期中，广大民众，包括他们的专业艺人或半专业艺人，被排斥在文字使用之外。因此，他们的文学创作一般只能用口头语言，甚至还用地方土语方言去构思、表现（包括演出）和传播。

同样，故事、歌谣等能够在民众口头上流传，也必须基本上采用他们所熟悉的语言形式。在乐府诗演艺过程中，歌辞是对音乐和表演的一种解释，而不是书诸竹帛供人诵读欣赏的。为了不影响观演者对音乐和表演的欣赏，歌辞一定要简单明了，让人一听就懂。换句话说，歌诗讲究通俗性，忌晦涩。歌曲脱口而出，听者需不待目见其行文脉络而明白歌辞的意义和情感。正因为如此，乐府诗中的对话体往往采用口语，通俗易懂，易诵易记，容易成为配合音乐演唱的歌辞。它们与唐代民间出现的“说话”“变文”等口头讲述故事的艺术形式有着相似之处。口语叙事并不是对诗歌的必然要求，然而与戏剧对宾白的要求相吻合，这种叙事方式在乐府诗中大量出现表明它们具有一定戏剧表演性。

## （四）动作演事，也可以说是歌舞演事

我们看到在乐府诗对话体中，不仅有故事情节的叙述还有人物动作的表演。比如《病妇行》中“探怀中，钱持授交”，“徘徊空舍中”。《孤儿行》：“上高堂，行取殿下堂。孤儿泪下如雨。”“泪下渫渫，清涕累累。”《东门行》：“拔剑出门去，儿女牵衣啼。”《董逃行》：“小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门。”“教敕凡吏受言。”这些语言出现在人物对话之间，都是服务于演员动作和行动的。它们需要表演者在说唱中做个样子给人

---

① 参见钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》，大象出版社，2000，第1页。

② 参见赵敏俐等《中国古代歌诗研究——从〈诗经〉到元曲的艺术生产史》，北京大学出版社，2005，第229～230页。

看，服务于叙事的模拟，即且讲且演。正如格罗斯《艺术的起源》中所说："原始部落，某人打死一头野牛，回来他向族人叙述他是怎样杀死野牛的，叙述中便会做出他与野牛搏斗的样子给人看。这个歌者不仅讲述他们的冒险，而且是用模拟的状态来表现他们的冒险，这样就会得到一个戏剧景象……可以看出这也是戏曲的一个来源。"①

乐府诗中不仅在借助表演动作而且也出现了一定的身手技艺表演。如上文提到的《巾舞歌辞》文本中就包含着不少以肢体运动为特色的舞蹈动作，由此形成载歌载舞的表演形式。如"转轮"，即双人对舞，手持长巾、满台走动。舞容类似今天戏曲中的"跑圆场"。"针［振］缩"，即舞者将脚抬起，然后用力向下顿，下顿时以脚掌着地，着地时有略向后蹴的动作，着地后不马上抬起，而稍作稽留，由此身体的重心有所下降。剧中以此表现母亲因儿子即将离去而产生的悲伤与无奈。"钱［践］健步"，即踏快速有力的前进舞步，今名"跑场"。剧中以之表示母亲"求儿"之迫切和心意的焦躁。"推排"，即汉代常用语，推推挤挤的意思，剧中两名角色进进退退互相推移，以表现儿子启程离家时母子拉来推去难舍难分的情景。② 可见，乐府诗中这些舞台提示字分别指示了一系列舞蹈和其他表演动作，相当于戏剧中的科仪语。

## （五）叙唱结合

即由演员叙述着歌唱、歌唱着叙述的演艺形式。在歌诗体式上表现为抒情与叙事相结合。《乐府诗集》卷二十六引王僧虔启云："古曰章，今曰解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。"③ 这实际上认为乐府诗属于曲唱文本，具有叙唱相结合的体式结构。根据当时的演唱习惯，一般先创作诗歌，然后被之管弦。由歌辞叙事，然后即是曲唱抒情，所谓"先诗而后声"。可见，通过不同音乐形式的组合造成了乐府诗叙事与抒情相结合的语言模式。上文列举许多乐府诗如《陌上桑》《艳歌何尝行》《东门行》《董逃行》等都有"解"把歌诗分成数量不等的段落，《陌上桑三解》《东门行四解》即"解有多少"。所谓"解"是音乐上的术语，指乐段而言，杨荫浏《中国古代音乐史稿》认为：

① 格罗斯：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆，1984，第202页。

② 参见姚小鸥《〈公莫舞〉与王国维中国戏剧成因外来说》，《文艺研究》1998年第6期。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第376页。

“汉代的《大曲》已是歌舞曲；它有歌唱部分，所以有歌词，但它又有不须歌唱而只须用器乐演奏或器乐伴奏着进行跳舞的部分，那就是‘解’——‘一解’就是第一次奏乐或跳舞，‘二解’是第二次奏乐或跳舞，余类推。”① 这就是说在乐府诗演艺过程中，根据表演的需要，如故事场景的转化、情节的转折往往会加入音乐内容的转化。这有点像后世戏曲中的折子戏，“一解”相当于“一场”或者“一折”。这种音乐结构无疑非常符合叙唱结合的演艺形式。从唐代的“讲经”转变到“弹词”“宝卷”等韵散交替的表演形式也都是且说且唱的，可以说其演艺形式影响深远，形成了我国戏曲、曲艺中有道白、有唱词的表演传统。实际上，我们至今仍然能够看到许多音乐曲种的唱腔富于说唱的叙事性，有的唱中带说，有的说中带唱，有的说唱兼备，一些具有抒情性或戏剧性的唱腔，也多是通过叙事手段来表现内容的，常常糅合着叙事功能。

总而言之，通过对以上乐府诗中对话体的叙事特点及其生成机制的分析，我们看到乐府诗歌诗是不同于纯粹的文人徒诗，是音乐、歌舞、说唱、表演等多种演艺形式相结合的综合性艺术体系，其语言叙事主要受到了歌场演艺体制的影响。

## 三 乐府诗中对话体的演艺体制

乐府诗在今天看来是单独的诗，而在当时它们又是用于演唱的歌，其语言形式是服从于音乐歌舞表演的。因此，要研究乐府诗中的对话体，我们必须从歌诗的演艺体制入手进行探讨。尽管乐府歌诗实际演出的情况我们已经不可能耳闻目睹，但从相关的出土文献，尤其是汉代画像石、画像砖、说唱俑等文献文物资料中还是可以找到一些与之相关的艺术表演形式。

### （一）歌曲

汉代民间歌曲的主要表演形式有徒歌、但歌、琴歌、相和歌等。所谓“徒歌”即是无器乐伴奏的歌唱，《尔雅·释乐》：“徒歌谓之谣。”②《初学记》十五《尔雅注》：“谓无丝竹之类，独歌之。”③ 犹如今日的清

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第116页。

② 《尔雅注疏》，《十三经注疏》本，上海古籍出版社，1997，第2602页。

③ 徐坚等：《初学记》卷十五，中华书局，2004，第376页。

唱。徒歌在汉代非常流行，《晋书·乐志》称：“汉世街陌歌谣”，“始皆徒歌”。

所谓“但歌”即是在清唱的基础上加入和声，也就是帮腔的表现形式。《宋书·乐志》曰：“但歌四曲，出自汉世。无弦节，作伎最先，一人倡，三人和。”[①] 即主唱者唱一段，伴唱者和一段，以提高艺术表现力和感染力。张衡《西京赋》：“纵棹歌，发引和”李善注：“发引和，言一人唱，余人和也。”[②] 便是这种演唱方式。其中也包括由多人参与的，如司马相如《上林赋》“千人唱，万人和”便是采取众人唱一段，更多的人伴唱一段的歌唱形式。《乐府诗集》中收录的《上留田》《董逃行》等歌诗中即有“上留田”“董逃”的和声结构形式，可见，它们正是与和声的演唱艺术相关。

给“徒歌”配以弹弦乐器和管乐器伴奏的歌曲，其中有以琴为伴唱形式的琴歌，许多汉墓出土的弹琴俑表明弹琴常常与歌唱相结合，如浙江海宁东汉画像石墓出土有抚琴俑，四川绵阳出土有汉代弹琴俑，四川资阳出土有汉代弹琴歌唱俑等。



汉代弹琴唱歌俑



汉代操琴陶俑

**图1　汉代陶俑**

这些弹琴俑都嘴微张，表情丰富，演艺者很有可能就是在自弹自唱。《乐府诗集》引《风俗通》叙述《琴歌》本事曰：“百里奚为秦相，堂上乐作，所赁浣妇自言知音，因援琴抚弦而歌。问之，乃其故妻。”[③] 可见，其演艺形式即是百里奚妻自己边弹琴，边演唱。

---

① 沈约：《宋书》卷二十一，中华书局，1974，第603页。

② 萧统撰、李善注《文选》卷二，中华书局，1977，第252页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷三十，第880页。

所谓“相和歌”即是由一个人手里拿着一种叫作“节”的乐器，一面拊节打着节拍，一面唱歌，而且加入了笙、箫、丝、竹等管弦乐器伴奏。《宋书·乐志》曰：“相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。”① 相和歌是汉代最为主要的音乐艺术，《乐府诗集》卷二十六引《晋书·乐志》曰：“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣，《江南可采莲》《乌生十五子》《白头吟》之属。其后渐被于弦管，即相和诸曲是也。”② 前文我们讲到许多具有对话体的乐府诗都属于“相和歌辞”，它们所从属的音乐性质即是相和歌。

从迄今发现的许多汉画像石乐舞百戏图中来看确实就有这种以丝竹管弦乐器为伴奏的相和歌，它们是集歌、舞、乐器于一体的艺术表演形式，常常在厅堂中欢宴嘉宾时演出。如山东沂南东汉末年（或魏晋）画像石中的乐舞图（图2）。

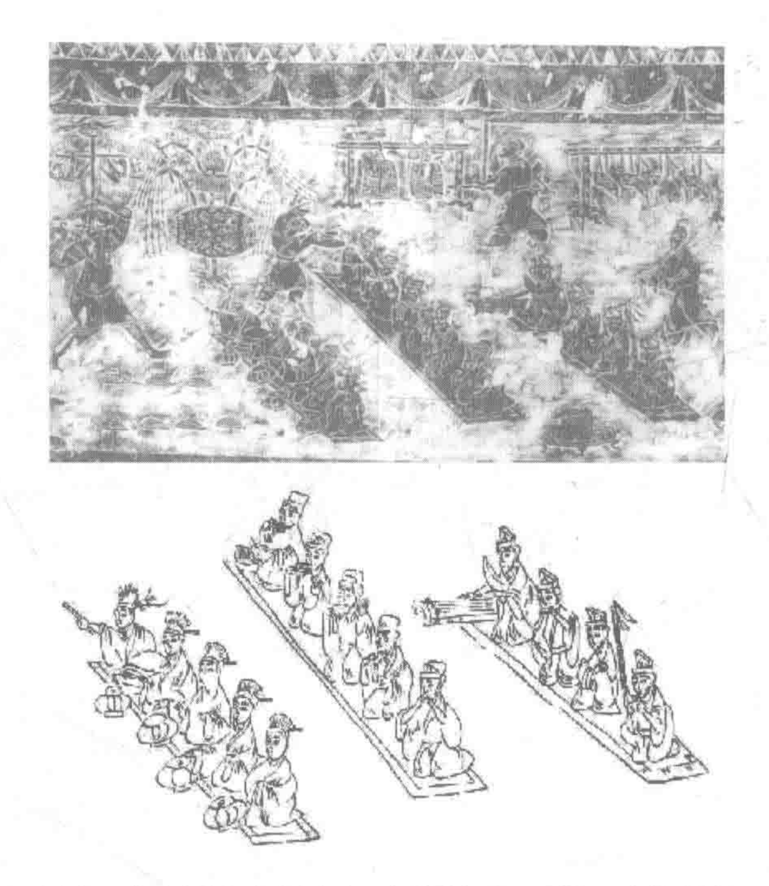


**图2　山东沂南东汉末年（或魏晋）画像石中的乐舞**

---

① 沈约：《宋书》卷二十一，第603页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第376页。

我们看到，在乐舞百戏表演的摹本中有三排乐人席地而坐。第一排是手拊节鼓的女乐，共五人。自二排有四人吹排箫，最左一人似执槌击铎（?）第三排最左一人弹五弦的筝瑟类乐器，第二人两手放在口旁，似在吹埙（?）第三人为讴员（唱歌者），最右一人吹竽。又，河南南阳军帐营出土的东汉墓“相和歌”演唱画像石（图3）。

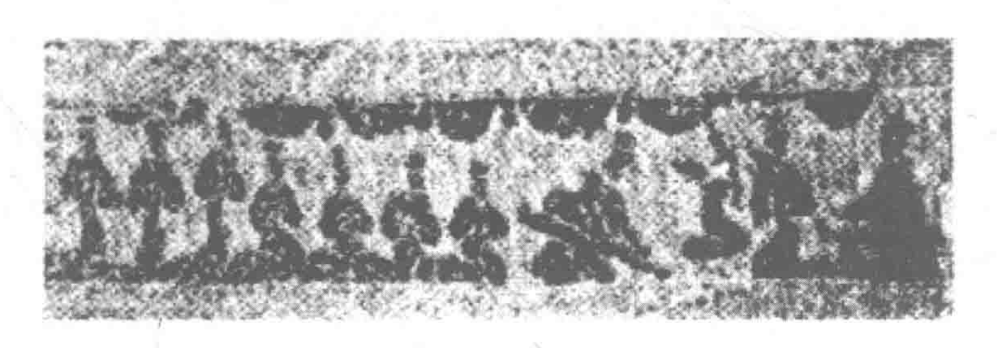


**图3　河南南阳军帐营出土的东汉墓“相和歌”演唱画像石**

图中共有12人，右起第一人抚琴，第二人吹埙，第三人吹笙，第四人鼓瑟，另有四人跽坐似吹拍箫，左起三人站姿歌唱。在以上这些演唱场面中，即有一人独唱，众人伴奏或多人合唱，其他人伴乐或伴唱等相和歌的演唱形式，这种演唱艺术逐渐发展为集器乐伴奏合歌舞于一体的相和大曲。

《乐府诗集》卷二十六“相和歌辞”题序说：“凡诸调歌词，并以一章为一解……诸调曲皆有辞、有声，而大曲又有艳，有趋、有乱。……艳在曲之前，趋与乱在曲之后。”① 可见，相和歌，尤其是相和大曲具有比较丰富的表演手段，“解”“艳”“趋”“乱”等音乐曲式结构表明它们并不是单纯的徒歌或者是自弹自唱，而是乐队、歌者以及舞者等的综合艺术表演。相和歌中不同的音乐结构以及伴奏伴唱等音乐形式，能够达到或渲染舞台戏剧气氛，或揭示人物内心世界，或表达歌者对剧中人物、事件直接评价等多重功用，从而使得歌曲能够容纳一定的故事内容，成为汉代民间一种歌唱讲故事的艺术形式。

可见，以上各种歌唱形式大部分都能在乐府所收的音乐中找到例子，其演唱形式在发展过程中被戏曲艺术广泛吸收并传承下来，逐渐成为戏曲中的独唱、帮腔、对唱和一唱众和等多种演唱形式。这些表演形式与诗歌文本之间也有着密切的联系。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第376页。

## （二）歌舞

中国古代诗乐舞三位一体，有所谓“三人操牛尾，投足以歌八阕”[1]的说法。汉代舞蹈艺术大体分为“雅舞”和“杂舞”两种，“雅舞”用之郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。《乐府诗集》卷五十三：“杂舞者，《公莫》《巴渝》《盘舞》《鞞舞》《铎舞》《拂舞》《白纻》之类是也。始皆出自方俗，后浸陈于殿庭。盖自周有缦乐散乐，秦汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。汉、魏已后，并以鞞、铎、巾、拂四舞，用之宴飨。”[2] 可见，舞蹈的表演形式丰富多样。在迄今所见汉画像石、壁画宴饮乐舞图中就有巾舞、鼓舞等图像。如四川成都扬子山汉墓出土画像砖（图4）。

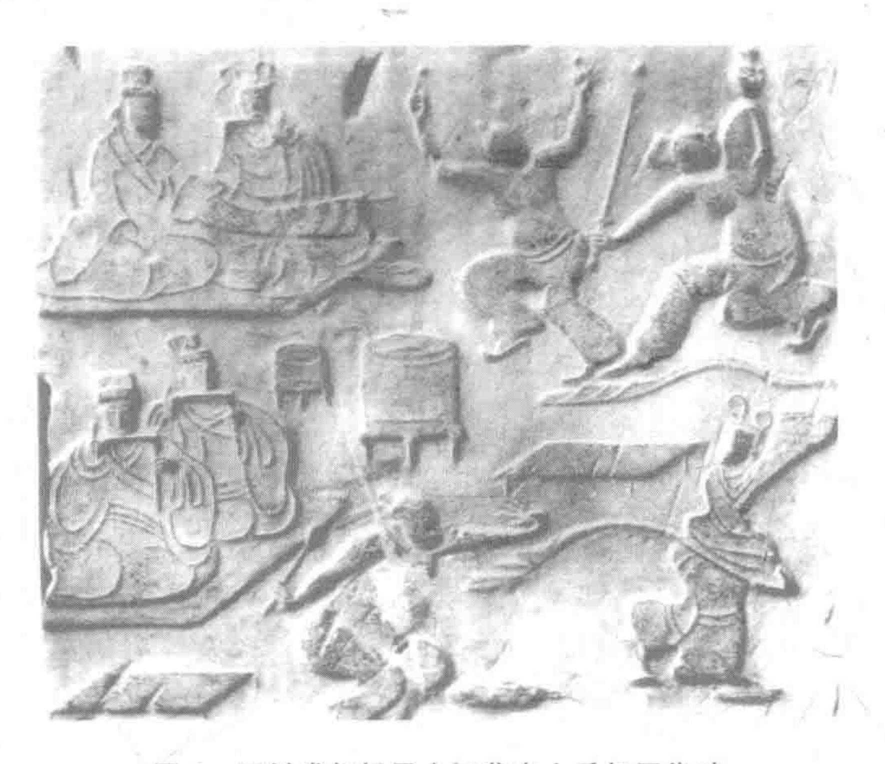


**图4　四川成都扬子山汉墓出土乐舞画像砖**

图中有一女舞者，头梳双髻，双手执长巾舞蹈，长巾横飘于空中，舞姿优美，似今日民间的红绸舞。其身旁有一男舞者，半蹲而行。左侧有两人吹排箫伴奏。左上方有两人在鼓瑟吹箫，右上方两人双手执桴，边跳舞边击鼓。又，山东滕县出土汉乐舞画像石（图5）。

---

① 王利器：《吕氏春秋注疏》，“古乐”，巴蜀书社，2002，第536页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，第766页。

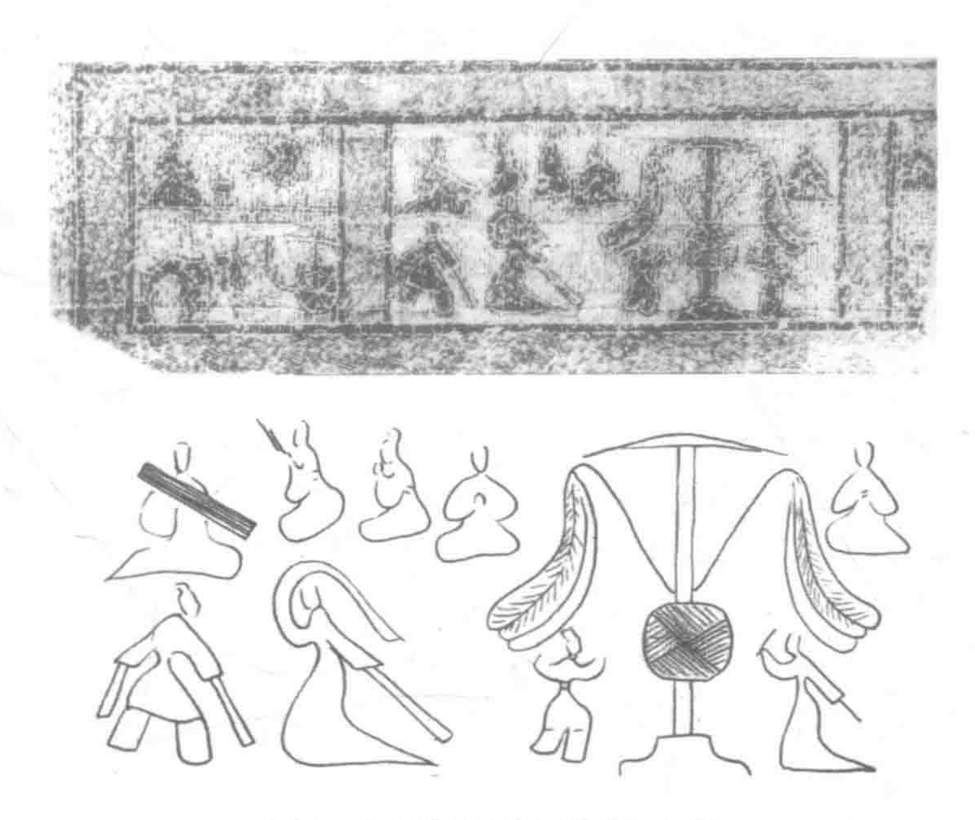


**图5　山东滕县出土汉乐舞画像石**

图5中左侧为男女表演者长袖对舞。上方一人弹瑟，一人吹笙或竽，两人吹埙（?）伴奏。右侧有两人击建鼓，上方有一人拱双手于胸前，似为歌者。从以上这些手持巾而舞的资料来看，伴奏乐队以鼓为主，并有拊掌歌者。说明它们是比较注重节奏，而且是有歌辞可供演唱的舞蹈。孙楷第《〈宋书乐志铎舞歌诗〉二篇考》即指出《圣人制礼乐》是六朝“铎舞歌”《云门篇》的曲唱文本。[1] 还有前文我们曾提到的杨公骥、姚小鸥等认为乐府诗《巾舞歌诗》即是“巾舞歌”《公莫舞》的演出脚本。

不仅如此，许多学者则认为在这些乐舞表演中实际上已经具备后世戏剧戏曲的因子。刘师培《原戏》中根据古代乐舞多有装扮人物之事实，说：“戏曲者，导源于古代乐舞者也。……则固与后世戏曲相近者也。”[2] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》：“自汉代以来，将歌曲与舞蹈相结合，以描写故事；在歌舞的发展中间，或多或少，已露出了前期戏剧音乐的萌芽。”[3] 王克芬《中国舞蹈发展史》也指出魏晋以来就有以歌舞演故事的舞蹈艺术。

---

① 孙楷第：《〈宋书乐志铎舞歌诗〉二篇考》，《沧州集》，中华书局，1965。

② 刘师培：《原戏》，北京师范大学库本，开明出版社，1937。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第152页。

> 晋朝注明舞人绿珠表演的《明君舞》，内容是昭君出塞和亲的故事，目前尚未见到关于这个舞蹈故事歌情舞态的详细描绘，但从石崇专为宠妓绿珠所制歌词分析，舞者是装扮成昭君表演的。因为歌词的第一句，就是以第一人称写的："我本汉家子，将适单于庭。"下面又有："哀郁伤五内，泣泪沾朱缨……延伫于穹庐，加我阏氏名"等句。可见，舞者是以昭君的身份在歌舞，以代言体的形式在唱述昭君的遭遇和心情。《明君舞》首演者绿珠，它与起于北齐，盛行于唐代的《兰陵王》一样，是扮演一个特定人物的歌舞节目。它们不同于只表现某种情绪的"纯舞蹈"，也不同于以歌舞形式表现故事、情节、人物的歌舞戏或戏曲艺术。它们是两者之间发展过程中的一种形式。但是，它们并不因戏曲的高度发展，舞剧的创作而消灭，相反，这种形式至今仍然"活"在许多民间舞和新创作的舞蹈节目中。[①]

《乐府诗集》卷二十九中收录了石崇《王明君》"我本汉家子"辞，并明确认定其为"晋乐所奏"。结合以上的分析，这首乐府诗很有可能就是以歌辞和舞蹈演述昭君出塞故事的音乐歌舞的媒介文本，其表演形式就是王克芬所讲的《明君舞》，它与唐代《兰陵王》一样都是有故事情节的民间歌舞，可以说是后世歌舞剧的雏形。

同样，我们在乐府诗中也能够看到歌舞表演形式对诗歌体式的影响。上文我们提到汉乐府有的作品分"解"，而且前有"艳"，后有"趋"或"乱"。比如《陌上桑》三解，又名《艳歌罗敷行》。《宋书·乐志》著录时称："前有艳词曲，后有趋。"杨荫浏《中国古代音乐史稿》指出汉魏时的相和大曲无一例外都是歌舞曲。其中的"艳"与"趋"，从字义来看，可能与歌舞形象和动作有着联系；歌声婉转抒情部分配合着"艳"丽的舞姿；而歌者紧张的部分则配合着快速的舞步——所谓"趋"。[②] 又，左思《吴都赋》中有"荆艳楚舞"之说。《初学记》卷十五引梁元帝《纂要》曰："楚歌曰'艳'"，"古艳曲有《北里》《靡靡》《激楚》《结风》《阳阿》之曲。"[③] 可知，"艳"之名由楚地歌舞之称演化而来。那么在主曲前安排的"艳"除了可以是器乐演奏，还可以是歌曲或舞蹈。乐府诗文本中

---

① 王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社，1991，第160~161页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第118~119页。

③ 徐坚等：《初学记》卷十五，中华书局，2004，第372页。

既然有这些音乐提示术语，表明它们的演艺形式应该与之相关。

## （三）说唱

说唱音乐即是讲唱故事的歌曲，其形式主要由歌唱和说话两者交错组成，有时也用乐器为伴奏。说唱，有时亦称为“说书”。“说书”，最早见于《墨子·耕柱篇》：“能谈辩者谈辩，能说书者说书。”① 《汉书·艺文志》载“小说十五家”，并且说，“小说家者流，盖出于稗官；街谈巷语，道听途说者之所造也”②。古代的“小说”，是要“说”的；所谓“小说”，无异于今天说唱的本子。荀子《成相篇》即是一种当众说唱的艺术形式，可以看作说唱音乐的远祖。在性质上，它不是讲故事，而是讲道理；在形式上，它是用一种叫作“相”的击乐器打着节奏而同时歌唱的一种诗篇，可能同今天的《快板》和《莲花落》等说唱音乐差不多。③

说唱在汉代已是流行相当普遍的一种民间艺术。汉代画像石乐舞百戏图中经常可以看见一些身材粗胖、丑陋，表情滑稽可笑，动作夸张生动，具有强烈的诙谐气息的表演者，他们中有的擅长讲唱民间故事。如前文提到的四川成都扬子山汉墓出土画像砖中上身赤膊的粗胖男子。汉墓中也不乏此类形象的陶俑出土，如成都天回山说唱乐舞俑（图6）。



**图6 成都天回山说唱乐舞俑**

---

① 《墨子间诂》卷十二，《诸子集成》本，中华书局，1954，第257页。

② 班固：《汉书》卷三十，中华书局，1962，第1745页。

③ 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第56页。

此乐舞俑，短胖身材，头上着帻，戴笄，上身袒裸，两肩高耸，乳肌下垂，大腹如鼓，具活泼诙谐憨厚之态。左臂环抱小鼓，右手翘举，张口微笑，恣意调谑，都着意表现出一位神采飞扬的说书人的滑稽形象。这个说唱俑的表演仿佛已经进入了高潮，他得意忘形，表情夸张，竟不自觉地手舞足蹈起来。又，四川郫县宋家林说唱俑（图7）。



**图7 四川郫县宋家林说唱俑**

此说唱俑，短胖身材，头上椎笄，歪嘴龇牙，舌头外伸，上身袒裸，两肩高耸，胸肌下垂并有花饰，大腹丰凸，臀部后翘，双腿偻屈而立，长裤欲落，赤足显露，左手抱小鼓于下腰，右手握槌欲击。神态滑稽丑陋，似正说唱到精彩动人之处。①

这类形象的乐人就是古代被称为“优”“俳”“倡俳”“倡优”“俳优”的乐人。俳优戏是一种有角色扮演，以说唱代乐舞的形式，内容以滑稽调笑为主的表演艺术。《汉书·枚乘传》：“诙笑类俳倡，为赋颂，好嫚戏，以故得媟黩贵幸。”②《说文解字》：“优，一曰倡也。”“倡，乐也。”“俳，戏也。”段注认为：“以其戏言之，谓之俳。以其音乐言之，谓之倡。亦谓

① 以上参见王子初《中国音乐考古学》，福建教育出版社，2003，第333～334页。

② 班固：《汉书》卷五十一，中华书局，1962，第2366页。

之优。其实一物也。"[①] 俳优的表演形式多样，或边鼓边说，或边舞边唱。《汉书》卷六八《霍光传》中云："大行在前殿，发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。"[②] 《旧唐书·音乐志》载："俳优歌舞杂奏。"[③] 因此，汪景寿指出："'俳优'是集舞蹈、歌唱、表演为一身，其实就是古代的说唱艺术。"[④] 其表演大概有歌有辞，《乐府诗集》卷五六保存有《俳歌辞》一首，并指出："《俳歌辞》一曰《侏儒导》，自古有之，盖倡优戏也。"[⑤] 从所载的《俳歌辞》来看，皆属调侃之辞。

说唱主要是通过语言和歌唱为媒介的叙事，我们看到汉代以来乐府民歌中叙事诗的发展，成为说唱音乐中歌唱部分的基础。胡士莹《话本小说概论》云：

> 汉代说故事虽无直接材料，然灵帝时待制鸿门下许多诸生，却"喜陈方俗闾里小事"，似乎是社会新闻一类的东西，它必然是采用民间口头语言来演述的，所以蔡邕攻击诸生所写的辞赋说："下则连偶俗语，有类俳优。"至于民间乐府中涉及故事的就更多。（注：横吹曲的《刘生》《洛阳公子行》，相和曲的《王昭君》《秋胡行》，清商曲的《莫愁》《子夜》《杨叛儿》等。）象罗敷采桑、昭君出塞，更为后来小说常用的题材。亦可以从侧面窥知汉代说故事是相当普遍的。[⑥]

汉乐府以歌曲讲故事的形式，在演唱时恐怕同一般歌曲又有不同，而接近于后世之说唱文学。王夫之《古诗评选》曰："彼庐江小吏诸篇，自是古人里巷所唱盲词白话，正如今市井间刊行《何文秀》《玉堂春》一类耳。"[⑦] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》也认为《陌上桑》《焦仲卿妻》等长篇叙事故事的歌曲，从内容、艺术形式和演唱效果看来，这类歌曲可能已

---

① 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，浙江古籍出版社，2006，第380页。
② 班固：《汉书》卷六十八，中华书局，1962，第2940页。
③ 《旧唐书》卷二十九，中华书局，1975，第1072页。
④ 汪景寿：《中国曲艺艺术论》，北京大学出版社，1994，第21页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十六，中华书局，1998，第819页。
⑥ 胡士莹：《话本小说概论》（上），中华书局，1982，第7页。
⑦ 王夫之评选，张国星校点《古诗评选》，文化艺术出版社，1997，第25页。

不是一般的歌曲而是一种说唱音乐了。[①] 这些汉乐府诗当时究竟如何歌唱，史乏记载，已难遽定。但联系到说唱在汉代已是一种颇为流行的民间艺术，此推测亦不是毫无道理。

## （四）演剧

所谓“演剧”即是以扮演、动作等戏剧因素表演故事。通过以上演艺形式的分析，我们看到在汉代的作乐，常常是音乐歌舞与戏的表演相杂，《后汉书》卷十有“设戏作乐”的说法。除了歌曲、舞蹈、说唱等形式以外，可以说汉代的表演艺术非常丰富，有“百戏”之称，它里面包含着许多与武术有着联系的花样，如比力、举重、爬竿、弄丸、弄剑、走绳索、翻筋斗等；也包含鸟兽虫鱼的扮演，人物故事的扮演等；有音乐、有歌、有舞、有动作，有时还应用活动的布景，与戏剧相仿佛。[②] 如图 8 所示山东沂南汉石刻画像。

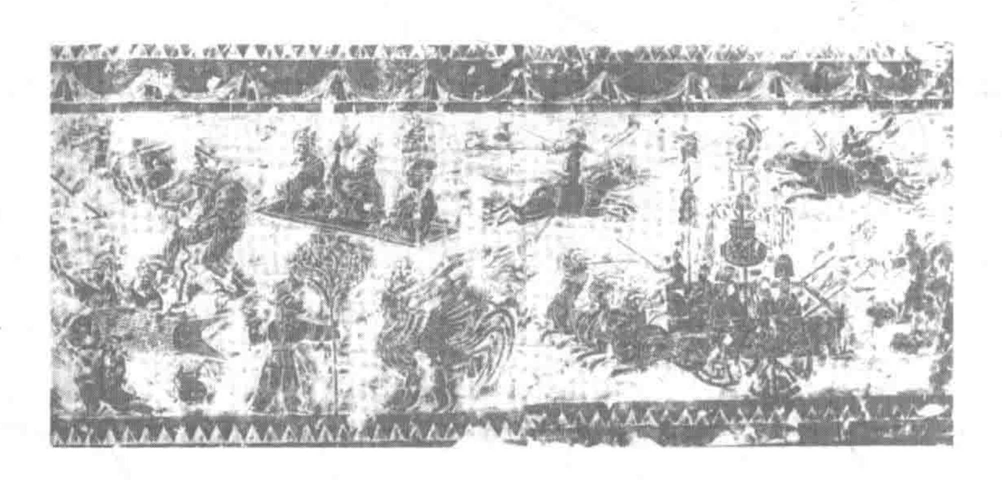


**图 8　山东沂南汉石刻画像中的百戏**

图中右边是戏车乐队。共七人。车上有建鼓，其下有一小鼓，即鼙鼓，由两人敲击。还有一人吹排箫，一人吹箫。戏车后面有三人手持长梃击小鼓。左侧为绳技伴奏的乐队。绳技，又称履索或高絙之戏。绳上有三人表演，绳下立插刀剑，显得尤为惊险，上方右侧有伴奏乐队，一人吹箫，一人击掌高歌，一人袖手端坐，也为讴员（唱歌者）。另外在鱼龙曼衍等戏中还有五人各执一鼗鼓，在鱼、龙之间戏耍。大幅石刻画像反映了

① 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第 124 页。

② 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，第 124 页。

在庞大乐队伴奏下，百戏杂陈的盛况。[1]

在百戏表演之中，有一种运用技艺的戏剧化表演，这就是角抵戏。角抵原是两个人角力以强弱定胜负的技艺表演，后世的相扑、摔跤即源于此。它是一种化装表演，以象征和写实结合的手法，利用竞技搏斗的动作，表演故事情节。内容以历史故事为主，它有着很好的观赏性和娱乐性。当时的艺人力图用角抵的技艺去表现生活故事。这样就促使角抵向戏剧转化，成为角抵戏。如《东海黄公》即是汉代角抵戏的一个节目，它集乔装动物、人物戏和幻术表演于一体。《西京杂记》中记述如下：

> 有东海人黄公，少时为术，能制蛇御虎，佩赤金刀，以绛缯束发，立兴云雾，坐成山河。及衰老，气力羸惫，饮酒过度，不能复行其术。秦末，有白虎见于东海，黄公乃以赤刀往厌之，术既不行，遂为虎所杀。三辅人俗用以为戏，汉帝亦取以为角抵之戏焉。[2]

汉代把黄公与白虎相斗，气力不敌，终被猛虎所伤的一段情节变成了“角抵之戏”来表演。我们在《搜神记》卷二、张衡《西京赋》中都可以看到对这个角抵戏的记载。可见，这个故事可能流传很广。不仅如此，在许多汉画像石、砖所刻画的图像中也可以找到和此戏故事情节相似的演出场面，如图9所示。



**图9　《东海黄公》人与虎形相斗的汉代南阳画像拓片图**

---

① 参见《中国音乐史图鉴》，中国艺术研究院音乐研究所，人民音乐出版社，1988，第32页。

② 刘歆撰，葛洪集，向新阳、刘克任校注《西京杂记校注》，上海古籍出版社，1991，第115页。

图中一老公佩赤巾刀，头束绸带，与虎相搏，白虎正张牙舞爪地向老公扑去。从文字记述和形象遗存的两方面看，这都是一个有人物情节，又有某种寓意的节目。表演中有人虎相斗、人被虎杀的固定完整的故事情节。表演中的两个人，都有与扮演对象相适应的装扮：黄公必须是头裹红绸、身佩赤金刀；白虎则是人装成的虎形。演出按照预定的情节发展，最后黄公老年时为“虎”所杀。可见，《东海黄公》这个故事在表演中人物、情节、冲突、结局，都是排定了的，这显然已不属于两两相角、以力的强弱裁定胜负的角抵竞技，而是衍化为表演既定的故事内容的戏剧表演。故周贻白《中国戏曲发展史纲要》云：“假令戏剧的必备条件，必须是从故事内容出发，然后构成剧本，再通过演员们所扮人物的艺术形象而表演出来，这才可以称为戏剧的话，那么，《东海黄公》这项角抵戏，便应当成为中国戏剧形成一项独立艺术的开端。”① 这种说法还是有一定道理的。

此外，汉画像石、砖所刻画的图像中还有《秋胡戏妻》（图 10）《二桃杀三士》（图 11）《聂政刺韩王》（图 12）等故事情节的演出场面。

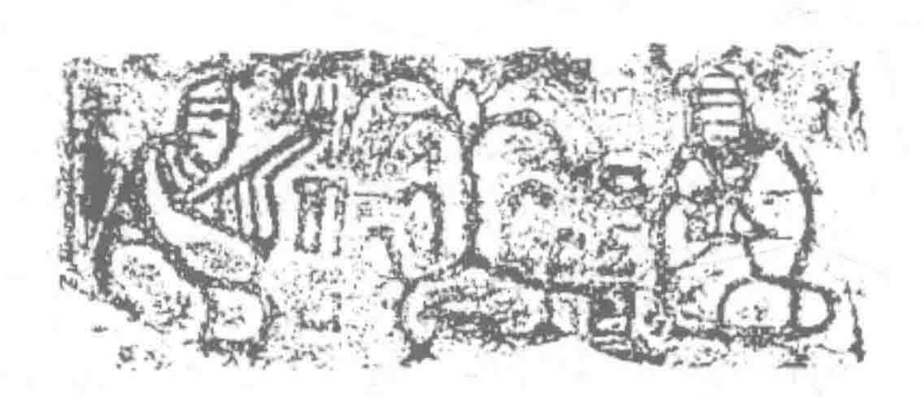


**图 10　四川梓植县东汉墓出土秋胡戏妻画像砖拓本**



**图 11　河南南阳汉代二桃杀三士画像石刻**

① 周贻白：《中国戏曲发展史纲要》，上海古籍出版社，1979，第 11 页。

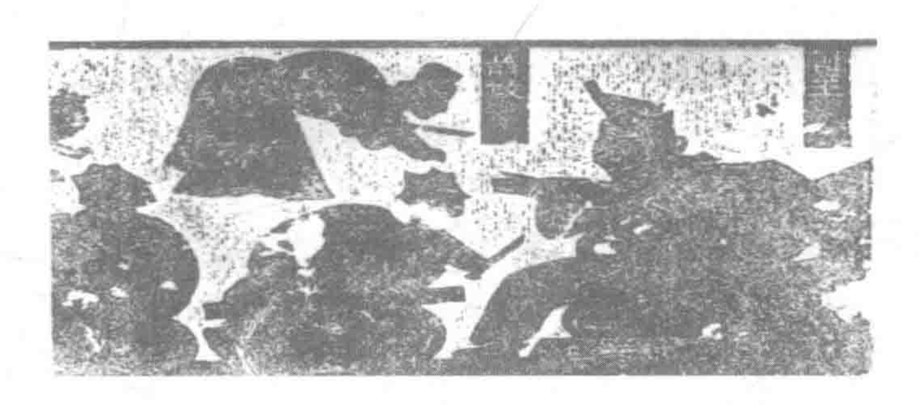


**图 12　汉武梁祠聂政刺韩王画像石拓片**

这些戏虽然不能和后世的戏剧等同，但已经具有代表人物性格的角色扮演，而且化妆、语言、动作、歌唱来表演故事情节，所呈现的表演形式已具备与后来戏曲相似的一些艺术基本要素，达到了一定的艺术效果。王国维《宋元戏曲史》虽认为“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”。[1] 但他在《戏曲考源》中指出“戏曲者，谓之歌舞演故事也”。[2] 我们拿这个标准来比照乐府诗，可以发现有一些乐府诗不仅仅是以一人说唱的表演形式出现，而是以两人或两人以上的戏剧表演形式出现的。并且，在表演中有人物扮演、舞蹈动作等戏剧因素的存在，可以说，这些乐府诗在不同程度上与戏剧表演形式相结合，很可能是当时戏剧演出的“脚本”。

综上所述，可以看到与乐府歌诗相关的演艺形式实际上是多样的。从乐府诗的应用范围而言，有用于歌唱音乐的，有用于歌舞音乐的，有用于说唱音乐的，也有用于扮演的戏弄的，它们不仅仅是单纯的民歌，只是用于清唱而已。就歌辞体式而言，对话体语言叙事中“一人多角”“歌者致语”“口语叙事”“动作演事”“叙唱结合”等特点很有可能正是由于乐府诗为了适应歌唱、舞蹈、说唱、演剧等不同演艺形式的需要或者说由于这些表演艺术的风行而逐渐形成的。由此，我们有理由相信，有许多原生态的乐府诗实际上已经具备相当的故事性、表演性，它们有一定的人物、情节，并且是诗、乐、舞相配的表演艺术。如果说综合性、抒情性、叙事性是中国古代戏曲的文体特征，那么有相当一部分乐府诗通过配乐演唱，供人欣赏，在一定程度上早已经具备了戏曲文学的基本元素。

① 王国维：《宋元戏曲史》，华东师范大学出版社，1995，第 7 页，第 78 页。

② 《王国维文集》卷一，中国文史出版社，1997，第 425 页。

# 舞曲歌辞之类型考论*

于东新　张　茁（通辽市，内蒙古民族大学文学院，028043）

**摘　要：**作为乐府歌诗的一种，舞曲歌辞与古代的歌舞有着密切关系，它随着歌舞的发展而发展，并出现了很多类型，约略有七种：一是雅舞，是用于朝廷郊庙、朝飨的歌舞。其特点是，舞蹈的规模形式不变，但歌辞多有变化。二是杂舞，是用于宴会上的俗舞。其较早的是巴渝舞，从歌辞内容看，巴渝舞是一种武舞，舞时手执武器，晋时还手执羽铎。三是槃舞，因舞时用槃而得名，其歌词多为祝福之词。四是鞞舞，是执鞞而舞。鞞舞歌辞，曹植作《鞞舞歌》五篇，为颂圣之作，后世则改为或歌颂妇德，或反映民生疾苦等。五是铎舞，持铎而舞。其歌词以傅玄《云门篇》为范式。六是巾舞，即持巾而舞。由于错讹，其歌辞至今已无法通读。七为拂舞，以尘尾而舞，由于舞者穿轻纱般白色长袖舞衣，故称。其样式有白纻舞，很多诗人参与其歌词的创作，多以描绘舞姿为内容。上述歌舞的演出，南北朝以后则出现各种类型合演的情况，有的还吸收了少数民族歌舞的元素。

**关键词：**舞曲歌辞　类型　体制　特点

**作者简介：**于东新，文学博士，内蒙古民族大学文学院教授，硕士生导师，主要从事中国古代文论、词曲学研究。张茁，内蒙古民族大学文学院 2014 级硕士研究生。

舞曲歌辞，是乐府歌诗的一种。与其他歌诗不同的，它是边歌边舞的，与古代的舞蹈有着密切关系。舞、乐、歌三者紧密结合，其起源很

* 本文为内蒙古民族大学国家基金培育项目（项目号 NMDGP1431）阶段性成果。

早，或曰起于新石器时代。《尚书·舜典》上说："予击石拊石，百兽率舞。"[①]《吕氏春秋》也说："昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阕：一曰'载民'，二曰'玄鸟'，三曰'遂草木'，四曰'奋五谷'，五曰'敬天常'，六曰'建帝功'，七曰'依地德'，八曰'总禽兽之极'。"[②]在我国六七千年前的新石器时代遗址中，就曾出土了不少陶埙、陶哨、骨笛、石磬等乐器。在青海大通县上孙家寨还出土了舞蹈纹彩陶盆，这使我们在了解文献记载以外，得以直观地考察先民的舞姿形貌。至于舞蹈的起源，有起源于祭祀与巫术说，起源于恋爱、战争等各种说法，而中国古代的传统说法则是人的内心受到外物激发而有感应，遂产生乐曲、诗歌、舞蹈。如《毛诗序》就指出："诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。"[③]

其实，在远古或原始社会，歌舞最初是同巫术、祭祀有着密切联系的，古代狩猎、农业生产、战争等都要祭神，日常生活中还要驱鬼，即"傩"，这些都离不开巫祭。进入奴隶社会，巫舞逐渐由祭神驱鬼向祭祖、娱君、娱人方向发展。男巫已开始改为女巫。甲骨文的"舞"字，就是一人双手持舞具而舞之形。舞又称"万"（萬）或"万舞"。郭茂倩在《乐府诗集》中就说："舞亦谓之万，《礼记·外传》曰：'武王以万人同灭商，故谓舞为万。'《商颂》曰：'万舞有奕'，则殷已谓之万矣。《鲁颂》曰：'萬舞洋洋。'《卫》诗曰：'公庭萬舞。然则萬亦舞之名也。"[④]《诗经·邶风·简兮》有"方将万舞""公庭万舞"的诗句，《毛传》曰："以干羽为万舞，用之宗庙山川。"干舞有干与戚，羽舞有羽与旄。干舞，武舞；羽舞，文舞。说万舞是兼二舞以为名。马瑞辰在《毛诗传笺通释》之《简兮》中说："《韩诗说》云：'万，大舞也。'《广雅》：'万，大也。'万舞盖对小舞言，故为大舞，实文武二舞之总名。"[⑤]又《大戴礼记·夏小正》："万也者，干戚舞也。"[⑥]武舞执干戚即盾与斧钺，文舞执龠秉翟。据

---

① 《书经·舜典》，见《四书五经》（上），中国书店，1985，第9页。

② 《吕氏春秋》卷五《仲夏纪第五·古乐》，见《百子全书》（三），岳麓书社，1993，第2658页。

③ 《毛诗序》，见《中国美学史资料选编》（上），中华书局，1980，第130页。

④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），中华书局，1979，第752页。

⑤ 马瑞辰：《毛诗传笺通释》（上），中华书局，1989，第145页。

⑥ 戴德：《大戴礼记·夏小正》，吉林大学出版社，1992，第74页。

文献记载，周代有六舞，据《周礼·春官·乐师》载：“凡舞有帗舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。”郑玄注引郑司农云：“帗舞者，全羽；羽舞者，析羽；皇舞者，以羽冒覆头上，衣饰翡翠之羽。”[①] 郭茂倩《乐府诗集·舞曲歌辞一》也说：“皇舞者，杂五彩羽，如凤皇色，持之以舞也。旄舞者，氂牛之尾也。干舞者，兵舞持盾而舞也。人舞者，无所执，以手袖为威仪也。”[②]

迨至封建社会，宫廷舞蹈规模扩大，也趋于复杂。郭茂倩在《乐府诗集·舞曲歌辞一》中就说：“自汉以后，乐舞寖盛，故有雅舞，有杂舞。雅舞用之于郊庙、朝飨，杂舞用之宴会。”[③] 古代贵族饮酒宴会，酒酣耳热，虽男子也相邀起舞，后世多用女舞。魏晋隋唐时代，宫廷内设有专门管理收集乐舞的乐府、太常寺、梨园等机构，训练和培养宫廷乐舞人员。比如唐朝教坊即为管理宫廷俗乐的机构，至玄宗朝于禁城设内教坊之外，又于长安、洛阳另设四座外教坊。与内教坊并列在皇城北面东、西两侧的是梨园，常在皇帝御筵上表演，其技艺档次高于教坊，《新唐书》曰：“玄宗既知音律，又酷爱《法曲》，选坐部伎子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之，号皇帝梨园弟子。宫女数百，居宜春北院。”[④] 具体的，歌舞类型繁多，舞曲歌词也有相应的特点：

其一，雅舞。这是用于朝廷郊庙、朝飨的歌舞，又分文舞、武舞两种。据传黄帝时的《云门》、唐尧时的《大咸》、虞舜时的《大韶》、大禹时的《大夏》，都是文舞。殷商的《大濩》、周德《大武》，则是武舞。郭茂倩在《乐府诗集》中指出：“周存六代之乐，至秦唯余《韶》《武》。汉魏已后，咸有改革。然其所用，文武二舞而已，名虽不同，不变其舞。”[⑤] 可见，其舞蹈的规模形式不变，所变的是歌辞。如东汉东平王刘苍的《后汉武德舞歌诗》[⑥]：

于穆世庙，肃雍显清。俊乂翼翼，秉文之成。

---

① 《周礼·春官·乐师》，参见林尹《周礼今注今译》，书目文献出版社，1985，第237页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），第753页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），第753页。

④ 《新唐书》第二册《礼乐志》，中华书局，第476页。

⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），第753～754页。

⑥ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），第755页。

越序上帝，骏奔来宁。建立三雍，封禅泰山。
章明图谶，放唐之文。休矣惟德，罔射协同。
本支百世，永保厥功！

到西晋代魏后，傅玄作《晋正德大豫舞歌》[1]，其辞为：

天命有晋，光济万国。穆穆圣皇，文武惟则。
在天斯正，在地成德。载韬政刑，载崇礼教。
我敷玄化，臻于中道。

后世王朝更迭之后，所举雅舞，其歌辞也是不断更新的，并成为一种惯例。

其二，杂舞。它是用于宴会上的俗舞。这些舞曲，最初出自民间，后来渐用于宫廷。郭茂倩《乐府诗集》说："杂舞者，《公莫》《巴渝》《槃舞》《鞞舞》《铎舞》《拂舞》《白纻》之类是也。"他并且指出："盖自周有缦乐散乐，秦汉因之增广，宴会所奏，率非雅舞。"[2] 关于缦乐，《周礼·春官·磬师》曰："教缦乐燕乐之钟磬，凡祭祀，奏缦乐。"郑玄注："缦，谓杂声之和乐者也。"《汉书·礼乐志》："缦乐鼓员十三人。"颜师古注："缦乐，杂乐也。"[3] 在杂舞中，较早的样式是巴渝舞，它起于巴渝，传说在殷商西周时期已存在。汉末三国魏初时王粲曾作《魏俞儿舞歌》，郭茂倩在《题解》中说："《晋书·乐志》曰：《巴渝舞》，汉高帝所作也。高帝自蜀汉将定三秦，阆中范因率賨人从帝为前锋，号板楯蛮，勇而善斗。及定秦中，封因为阆中侯，复賨人七姓。其俗喜歌舞，高帝乐其猛锐，数观其舞，曰：'武王伐纣歌也。'后使乐人习之。阆中有渝水，因其所居，故曰《巴渝舞》。舞曲有《矛渝》《弩渝》《安台》《行辞》，本歌曲四篇。其辞既古，莫能晓其句度。"[4] 后来此舞又几易其名。魏文帝黄初二年（221），改巴渝舞曰昭舞；晋又改昭舞为宣武舞，宋武帝又改正德舞为前舞，大豫舞为后舞，但大都只改其名或辞，不变其舞，舞相传习，至今不

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十二，《舞曲歌辞》（一），第756页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第766页。
③ 李学勤主编《周礼注疏》卷二十四，北京大学出版社，1999，第623页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第767页。

改。王粲的《矛俞新福歌》曰：

汉初建国家，匡九州。蛮荆震服，五刃三革休。
安不忘备武乐修。宴我宾师，敬用御天，永乐无忧。
子孙受百福，常与松乔游。烝庶德，莫不咸欢柔。

王粲又作《弩俞新福歌》：

材官选士，剑弩错陈。应桴蹈节，俯仰若神。
绥我武烈，笃我淳仁。自东自西，莫不来宾。[①]

从歌辞内容来看，巴渝舞是一种武舞，舞时手执武器，晋时还手执羽铎。

其三，槃舞。因舞时用槃（即"盘"）而得名。郭茂倩在《乐府诗集》第五十六卷《晋杯槃舞歌题解》中说："《宋书·乐志》：槃舞，汉曲也。张衡《舞赋》云：'历七槃而纵蹑。'王粲《七释》云：'七槃陈于广庭。'颜延之云：'递间关于槃扇。'鲍照云：'七槃起长袖。'皆以七槃为舞也。……《唐书乐志》曰：'汉有盘舞，晋世谓之《杯盘舞》。'"[②] 汉代的盘舞，舞时用七盘。西晋太康时，改为手接杯盘而反复舞蹈。这种杯盘舞，或称"晋世宁舞"，南朝齐则改称《齐世昌》。故《晋杯槃舞歌》云："晋世宁，四海平，普天安乐永大宁。四海安，天下欢，乐治兴隆舞杯盘。……而南朝齐《杯盘舞歌》则曰：'齐世昌，四海安乐齐太平。人命长，当结久。千秋万岁皆老寿。'"[③]

其四，鞞舞。它就是执鞞而舞。鞞，通"鼙"。小鼓有柄称"鼗"（鼗即鼗），大鼗谓之"鞞"。这种舞蹈是手执柄较大的鼓而舞。郭茂倩在《乐府诗集》之《魏陈思王鼙舞歌题解》中说："《宋书·乐志》曰：'《鞞舞》未详所起，然汉代已施于燕享矣。傅毅、张衡所赋，皆其事也。'魏曹植《鞞舞歌序》曰：'汉灵帝西园鼓吹，有李坚者，能《鞞舞》，遭乱，西随段颎，先帝闻其旧有技，召之。坚既中废，兼古曲多谬误，故改作新

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第768页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十六，《舞曲歌辞》（五）《杂舞》（四），第809页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十六，《舞曲歌辞》（五）《杂舞》（四），第810页。

歌五篇。'晋《鞞舞歌》。亦五篇，并陈于元会。《鞞舞》故二八，桓玄将即真，太乐遣众伎。袁明子启增满八佾，相承不复革。宋明帝自改舞曲歌辞，并诏近臣虞龢并作。《古今乐录》曰：'《鞞舞》，梁谓之《鞞扇舞》，即《巴渝》是也。'"[①] 按郭茂倩的说法，鞞舞与巴渝舞是一舞二名。鞞舞曲辞，汉代歌辞已佚。魏曹植依照汉曲的格式，重新写了《鞞舞歌》五篇：《圣皇篇》《灵芝篇》《大魏篇》《精微篇》《孟冬篇》。在这些歌中，描写魏的礼仪、宫廷宴飨、郊猎、百戏等情景。如《圣皇篇》："圣皇应历数，正康帝道休。九州咸宾服，威德洞八幽。三公奏诸王，不得久淹留。藩位任至重，旧章咸率由。……"[②] 晋傅玄也曾作《洪业》《明君》等鞞舞歌五篇。内容也是歌功颂德，像《洪业篇》："宣文创洪业，盛德在泰始，圣皇应灵符，受命君四海。……"[③] 南朝齐梁以后一直到唐代都曾有鞞舞歌，六朝的鞞舞曲辞，还与魏晋的歌辞一样，是颂圣之作，而至唐有所改变，如李白的《东海有勇妇》，为代汉失传的《关中有贤女》之作，歌颂东海勇妇之德，而李贺的《章和二年中》则反映民生疾苦。

其五，铎舞。郭茂倩在《铎舞歌诗题解》中说："《唐书·乐志》曰：'铎舞，汉曲也。'《古今乐录》曰：'铎，舞者所持也。木铎制法度以号令天下，故取以为名。今谓汉世诸舞，鞞、巾二舞是汉事，铎、拂二舞以象时。古《铎舞曲》有《圣人制礼乐》一篇，声辞杂写，不复可辨，相传如此。"[④] 晋傅玄有《云门篇》，多被后世模仿复制。

其六，巾舞。所谓巾舞，即持巾而舞，称为巾舞。据郭茂倩在《乐府诗集》中引《旧唐书·乐志》说："公莫舞，晋、宋谓之巾舞，其说云：汉高祖与项籍会鸿门，项庄舞剑，将杀高祖，项伯亦舞，以袖隔之，且语庄云：'公莫。'古人相呼曰公。言公莫害汉王也。汉人德之，故舞用巾以像项伯衣袖之遗式。"[⑤] 不过古人所说的巾，不像今人所用毛巾，而指长袖、长绸带一类东西，故有"长袖善舞"之说。《古今乐录》说，"巾舞"即《公莫舞》。《乐府诗集》卷五十四所载其古辞，因为错讹，至今已无法通读。如南朝齐《齐公莫舞辞》："吾不见公莫时，吾何婴公来。

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第771～772页。
② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第773页。
③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第776页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十四，《舞曲歌辞》（三）《杂舞》（二），第784页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十四，《舞曲歌辞》（三）《杂舞》（二），第786页。

婴姹时吾，思君去时。吾何零，子以耶，思君去时，思来婴，吾去时母那何，去吾。"[①] 此歌辞使人不可晓解。唐李贺的《公莫舞歌》，咏鸿门宴项伯救护刘邦事。

其七，拂舞。这是以尘尾（后世称"拂尘"）而舞的曲舞。《晋书·乐志》说拂舞起于吴，是起于江南的民间舞蹈，有独舞和群舞两种。舞者穿轻纱般的白色长袖舞衣，故称。现存晋曲五篇：《白鸠》（又称《白符鸠》）、《济济》《独禄》（一作《独漉》）、《碣石》《淮南王》。其中《碣石》所用歌辞即曹操的《观沧海》《冬十月》《土不同》《龟虽寿》等。而《淮南王》即汉乐府诗的《淮南王》，属于古辞。拂舞所穿衣袍是用吴地白纻所制，所以《白纻舞》也属于拂舞之列，《宋书·乐志下》："《白纻舞》，案舞辞有巾袍之言，纻本吴地所出，宜是吴舞也。"[②] 拂舞曲辞对后世影响较大的是《独禄》《白纻》，其次是《白鸠》。像《独禄》（《独漉》），最早的当是晋时歌辞：

> 独漉独漉，水深泥浊。泥浊尚可，水深杀我。雍雍双雁，游戏田畔。
>
> 我欲射雁，念子孤散。翩翩浮萍，得风遥轻。我心何合，与之同并。
>
> 空床低帷，谁知无人？夜衣锦绣，谁别伪真？刀鸣削中，倚床无施。
>
> 父冤不报，欲活何为。猛虎班班，游戏山间，虎欲啮人，不避豪贤。[③]

南朝乐曲尚用旧辞，而唐李白、王建等，内容有所改变，如《独漉歌》："独独漉漉，鼠食猫肉。乌日中，鹤露宿，黄河水直人心曲。"

《白纻》，晋有《晋白纻舞歌诗》为三篇，南朝宋、齐时已渐离晋辞，另创新词，如宋鲍照的《白纻歌六首》、汤惠休的《白纻歌二首》、齐王俭的《齐白纻辞》等，都是七言形式的歌行体古诗。到南朝梁时，一方面存在如宋、齐时诗人所写《白纻歌》，另一方面又出现了《四时白纻歌》，

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十四，《舞曲歌辞》（三）《杂舞》（二），第788页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十五，《舞曲歌辞》（四）《杂舞》（三），第797页。

③ 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十四，《舞曲歌辞》（四）《杂舞》（二），第790页。

《唐书·乐志》说："梁武帝令沈约改其辞为《四时白纻歌》。"《四时白纻歌》是一组四首，有春夏秋冬之分。《白纻歌》的曲辞，在晋与宋、齐的时期，还保存舞姿的描绘，如"轻躯徐起何洋洋，高举两手白鹤翔。宛若龙转乍低昂，凝停善睐客仪光"，中间颂德的内容"晋世方昌乐未央"（《宋白纻舞歌诗》改作"宋世方昌乐未央"）。最后还有"清歌徐舞降神祇，四座欢乐胡可陈"句。既是歌舞降神，又兼飨宴娱人。但宋鲍照的《白纻歌六首》、齐王俭的《齐白纻辞》以及梁武帝的《白纻辞二首》，就不写降神之事了，纯以描写歌舞为主。这种趋势一直延续到唐代，像李白、崔国辅、王建、柳宗元、元稹等，都写过歌咏《白纻舞》的诗作。

需要指出的是，汉魏以后，君王虽在宴会上上演鞞、铎、巾、拂舞，但到了南北朝时，就出现上述舞蹈合演的情况，如南朝宋武帝大明中，鞞、拂杂舞合演；梁、陈时，于鞞舞前作巴渝弄，巾舞以白纻送。并且，还吸收了少数民族歌舞的元素，如南朝宋明帝飨宴时就用西伧羌胡杂舞。北朝的后魏、北齐飨宴除用鞞、铎、巾、拂舞外，也杂用胡戎伎。而杂舞在唐代贞观时期则以燕乐出现，舞曲分为立部伎八曲、坐部伎六曲，并且随后或有增减。唐玄宗时，据郭茂倩在《乐府诗集·杂舞一》中说："开元中，又有《凉州》《绿腰》《苏合香》《屈柘枝》《团乱旋》《甘州》《回波乐》《兰陵王》《春莺啭》《半社渠》《借席乌夜啼》之属，谓之软舞。《大祁》《阿连》《剑器》《胡旋》《胡腾》《阿辽》《柘枝》《黄麞》《拂菻》《大渭州》《达磨支》之属，谓之健舞。文宗时，教坊又进《霓裳羽衣舞》女三百人。末世兵乱，舞制多失。凡此，皆杂舞也。"① 唐以后，由于此类杂舞散佚不传，后世文人只是根据前代诗人的曲辞加以模仿创作而已。

---

① 郭茂倩：《乐府诗集》卷五十三，《舞曲歌辞》（二）《杂舞》（一），第767页。

# 乐府与吟诵

# 声依永　律和声

## ——从吟诵的角度略论乐府诗“声”“乐”之形态*

刘红霞（江苏，常州工程职业技术学院，213164）

**摘　要：**广义的“吟诵”于讽诵、赋诵、念读之外，也包含与“长言”相关的“咏”“歌”“讴”“谣”“吟”“叹”等多种声音形态。本文结合吟诵的多种形态，对乐府诗“声”与“乐”关系试作辨析。此处“声”指人声，“乐”指器乐。

**关键词：**吟诵　乐府　声　乐

**作者简介：**刘红霞，女，江苏常州人。国家级非遗项目“常州吟诵”传人，“常州吟诵”市级代表性传承人。首都师范大学中国诗歌研究中心2015年访问学者，常州工程职业技术学院副教授。

中国有诗教的传统《尚书·虞书·舜典》“诗言志，歌永言，声依永，律和声”①，是对诗歌入乐的最早理论阐释，今天保存在传统吟诵中的具体声音形态，与乐府之人声、器乐形态有着密切的联系。《汉书·艺文志》“六艺略”云“诵其言谓之诗，咏其声谓之歌”②，刘勰《文心雕龙·乐府》云“乐府者，声依永，律和声也”③，结合上文可以看出，“声依永”，是吟诵由讽诵发展为吟咏的基本规律，也是人声长言发展为歌声的基本规

---

* 基金项目：江苏省高等职业院校国内高级访问学者计划资助项目（编号：2015FX005）；江苏高校哲学社会科学研究基金资助项目（项目编号：2014SJB492）。

① 孔安国传，孔颖达疏《尚书正义》卷三第19页下，载《十三经注疏》，中华书局，1980，第131页。

② 班固：《汉书》卷三十，中华书局，1962，第1708页。

③ 黄叔琳注，李详补注《增订文心雕龙校注》，中华书局，2000，第82页。

则。“律和声”，于吟咏而言，要求声律和谐；于乐府而言，要求人声与器乐声相谐调。在永明声律论出现之后，“律和声”体现为吟诵讲究平仄格律，乐府体现为要求“以声被诗”和“因声造歌”时字声与腔韵不倒。

吟诵是中国人传统的读书和创作方式。广义的“吟诵”于讽诵、赋诵、念读之外，也包含与“长言”相关的“咏”“歌”“讴”“谣”“吟”“叹”等多种声音形态。本文将结合吟诵的多种形态，对乐府诗“声”与“乐”关系试作辨析。此处“声、乐之形态”，“声”指人声，“乐”指器乐。

## 一　采诗夜诵——乐府之诵诗与歌诗同存

《汉书·礼乐志》：（武帝）“立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴”①。赵敏俐师考证乐府在汉初就已存在，“立乐府”实则是武帝时对乐府机构的职能和规模重新扩充，“从此以后，乐府不但是一个国家音乐机构的名称，而且逐渐演化为一种诗体的名称”②。另据汉哀帝罢废乐府时，乐府机构时有“夜诵员五人”③“蔡讴员三人、齐讴员五人”④，可推知在汉代，乐府歌诗在“声依永”长言成歌的同时，尚有“诵”这一形态。“讴”则来自各地，是“声依永”而歌的原始形态，具有方言特征。

说到乐府声、乐形态，《玉台新咏考异》云：“汉魏乐府，体例不一。郊庙诸歌，多依律以制词；相和诸歌，则多采诗以入乐”⑤，《乐府诗集·相和歌辞序》“凡乐章古辞存者，并汉世街陌讴谣”⑥。讴，《乐府诗集》曰“齐歌曰讴”⑦；又见《楚辞·大招》“讴和扬阿”，王逸注“徒歌曰讴”⑧。“谣”，《玉篇·言部》训曰“谣，独歌也”⑨，《尔雅·释乐》

---

① 班固：《汉书》卷二十二，第1044页。
② 赵敏俐：《汉代乐府官署兴废考论》，《文献》2009年第7期，第27页。
③ 班固：《汉书》卷二十二，第1073页。
④ 班固：《汉书》卷二十二，第1074页。
⑤ 纪容舒：《玉台新咏考异》，中华书局，1985，第4页。
⑥ 此处引《晋书·乐志》，详见郭茂倩《乐府诗集》卷二十六，中华书局，1979，第376页。
⑦ 此处《乐府诗集·杂歌谣辞序》引梁元帝《纂要》，详见《乐府诗集》卷八十三，第1165页。
⑧ 王逸：《楚辞章句》，《文渊阁四库全书》第1062册，上海古籍出版社，2003，第68页。
⑨ 顾野王：《玉篇》，卷上言部第九十，《小学名著六种》，中华书局，1998，第34页。

“徒歌谓之谣”[①]，《初学记》一五《尔雅注》“谓无丝竹之类，独歌之”[②]。由“赵、代、秦、楚之讴”、“蔡讴员三人、齐讴员五人”，可知各地之“讴”与“谣”一样，皆为徒歌，区别在于前者为齐歌，后者为独歌。由乐府采集之后，不仅可供夜诵之用，也可入乐而歌。诵、徒歌之“讴”“谣”、与入乐之“讴”“谣”，可同时存在。

诵诗的记载同样也见于郊庙和燕射诸歌，《后汉书·礼仪中》注引蔡邕《礼乐志》：

> 孝章皇帝亲著歌诗四章，列在食举，又制云台十二门诗，各以其月祀而奏之。熹平四年正月中，出云台十二门新诗，下大予乐官习诵，被声，与旧诗并行者，皆当撰录，以成《乐志》。[③]

汉哀帝废乐府后，其中不可罢388人归太乐属领，东汉明帝时依谶改“太乐”为“大予乐”，“下大予乐官习诵”即指此官属。郊庙及燕射诗之“诵”与“歌”同存，非自汉始[④]，《周礼·春官》：（瞽矇）“讽诵诗，世奠系，鼓琴瑟，掌九德、六诗之歌，以役大师”。郑玄注“倍文曰讽”“以声节之为诵”[⑤]；《毛传》“古者教以诗乐，诵之、弦之、歌之、舞之”[⑥]，可见，《诗经》之诵诗与歌诗同存。“大予乐”此一职能与周代掌乐礼之大司乐机构一脉相承。

魏明帝时“太乐”又改复旧名，《宋书·乐志》同样有诵习太乐诸歌舞诗的记载：

> （宋武帝永初元年），有司奏：“依旧正旦设乐，参详属三省改太

---

① 郭璞注，陆德明音义《尔雅注疏》卷五，《文渊阁四库全书》第221册，上海古籍出版社，2003，第103页。

② 徐坚：《初学记》，中华书局，1962，第376页。

③ 范晔：《后汉书》卷九十，中华书局，1965，第3132页。

④ 早期包括周及周以前吟诵之形态，作者另有单篇考辨。详见《讽诵诗 世奠系——由周代瞽矇职责看吟诵的渊源及早期功用》，日本广岛大学，《中国古典文学研究》，2015（3），第32～47页。

⑤ 郑玄注，孔颖达疏《周礼注疏》卷二十三第159页中，《十三经注疏》，中华书局，1980，第797页。

⑥ 毛亨传，郑玄笺，孔颖达疏《毛诗正义》卷四第77页上，《十三经注疏》，中华书局，第345页。

乐诸哥舞诗。黄门侍郎王韶之立三十二章，合用教试，日近，宜逆诵习。申摄施行。”诏可。[①]

“诵”之外，尚有“读”。《乐府诗集·清商曲辞》录有无名氏八十九首《读曲歌》，其本事郭茂倩引《古今乐录》“《读曲歌》者，元嘉十七年袁后崩，百官不敢作声歌，或因酒宴，止窃声读曲细吟而已，以此为名”[②]，此约束亦来自古制。《礼记·檀弓上》“大功废业。或曰：大功，诵可也”[③]，“大功”指丧服，丧服期间停止播诗于弦，但是可以口头诵诗。另《周礼·春官》“（大祝）大丧……言甸人读祷”[④]“（大史）戒及宿之日，与群执事读礼书而协事”[⑤]，《说文·言部》“读，诵书也”[⑥]，可见读为诵法之一种，内容为祷、书等。《读曲歌》本事所记大丧止乐，百官不敢作声歌，只“读曲细吟”，此与古制合。也让我们了解到乐府诗在国有大丧停止播诗于器乐时，单纯人声的读诵与低吟还是存在的。此外，也多有取乐府歌诗部分章句单诵的例子，如《晋书·谢安》传所记：

羊昙者，太山人，知名士也，为安所爱重。安薨后，辍乐弥年，行不由西州路。尝因石头大醉，扶路唱乐，不觉至州门。左右白曰：“此西州门。”昙悲感不已，以马策扣扉，诵曹子建诗曰：“生存华屋处，零落归山丘。”恸哭而去。[⑦]

这里羊昙所诵为瑟调曲《野田黄雀行》第四解中的两句，曲辞载《宋书·乐志三》《乐府诗集》卷三九。乐府诗“诵”与“歌”同时并存的现象也见于唐代记载，如《乐府诗集·琴曲歌辞》中的《胡笳十八拍》署名为蔡琰，实则为唐代刘商所作，《续仙传》中便有记载：

---

① 沈约：《宋书》卷十九，中华书局，1974，第541页。

② 郭茂倩：《乐府诗集》卷四十六，第671页。

③ 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷七第53页下，《十三经注疏》，中华书局，1980，第1281页。

④ 《周礼注疏》卷二十五第173页中，《十三经注疏》，第811页。

⑤ 《周礼注疏》卷二十六第179页下，《十三经注疏》，第817页。

⑥ 许慎：《说文解字》三上页五，中华书局，1963，第51页。

⑦ 房玄龄等：《晋书》卷七十九，中华书局，1974，第2077页。

> 刘商，彭城人也，家于长安。少好学强记，精思攻文，有《胡笳十八拍》盛行于世，儿童妇女咸悉诵之。①

虽然郭茂倩对《胡笳十八拍》著录有误，且是否经由乐府之再创作亦阙疑，但《续仙传》此则记载带给我们一个信息，乐府诗在流传过程中其形态是多样化的，即使辞已经入乐，但人声与器乐相合并非唯一途径，还存在乐奏之辞无器乐伴奏之咏歌、吟叹与讴谣，甚或与长言相对立的读诵形态。

## 二　一倡三叹——颂诗雅乐之“颂”“咏”“叹”“歌”等声乐形态考析

《汉书·礼乐志》录《安世房中歌》17章，《郊祀歌》19章。王者功成作乐，汉高祖初即位，便令叔孙通制宗庙乐：

> 高祖时，叔孙通因秦乐人制宗庙乐。大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。皇帝入庙门，奏《永至》，以为行步之节，犹古《采荠》《肆夏》也。乾豆上，奏《登歌》，独上歌，不以管弦乱人声，欲在位者遍闻之，犹古《清庙》之歌也。《登歌》再终，下奏《休成》之乐，美神明既飨也。皇帝就酒东厢，坐定，奏《永安》之乐，美礼已成也。②（《汉书·礼乐志》）

引文中《登歌》之“独上歌”，“不以管弦乱人声”，亦承古制。《释名·释乐器》从乐器的角度云“人声曰歌”③。《周礼·春官》“（大师）大祭祀，帅瞽登歌”，《尔雅》训“登，升也”④，《乐府诗集》引梁元帝《纂要》“堂上奏乐而歌曰登歌，亦曰升歌”⑤，《礼记·明堂位》“季夏六月，以禘礼祀周公于太庙……升歌《清庙》”⑥，《礼记·祭统》“夫大尝禘，升

① 沈汾：《续仙传》，《文渊阁四库全书》第1059册，上海古籍出版社，2003，第600页。
② 班固：《汉书》卷二十二，第1043页。
③ 刘熙：《释名》，《文渊阁四库全书》第221册，上海古籍出版社，2003，第415页。
④ 《尔雅注疏》卷一，第28页。
⑤ 郭茂倩：《乐府诗集》卷八十三，第1165页。
⑥ 郑玄注，孔颖达疏《礼记正义》卷三十一第261页上，《十三经注疏》，中华书局，1980，第1489页。

歌《清庙》，下而管《象》……此天子之乐也”[①]。升歌的特点是“一倡三叹”。《大戴礼记·礼三本》“《清庙》之歌，一倡而三叹也”[②]，《礼记·乐记》“《清庙》之瑟，朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣”[③]，郑玄注“倡，发歌句也。三叹，三人从叹之耳”[④]，可知“一倡三叹”为一人唱三人和的演唱形式。《清庙》为《诗经·周颂》之篇名，祀文王。颂、诵、容三字古时声近义通，《周礼注疏》郑玄“颂之言诵也，容也，诵今之德，广以美之”[⑤]。至于“叹”，《毛诗序》“情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也”[⑥]，可见“嗟叹”为“言”与“咏歌”之中间状态。笔者所在的常州地区，老先生们每称朗声吟咏诗歌为“叹诗”。“念诗”“读诗”“嗟一首诗”“吟诗”或“咏诗”，声音形态各有区别。沈约《宋书·乐志》表述登歌的演唱形态为“咏”：

> 魏雅乐四曲：一曰《鹿鸣》，后改曰《于赫》，咏武帝。二曰《驺虞》，后改曰《巍巍》，咏文帝。三曰《伐檀》，后省除。四曰《文王》，后改曰《洋洋》，咏明帝。[⑦]

咏、歌的表达方法多见于历代雅乐和郊庙燕享：

> 时散郎邓静、尹齐善咏雅乐，哥师尹胡能哥宗庙祭祀之曲。[⑧]（《魏志·杜夔传》）
>
> 侍中缪袭又奏：《安世哥》本汉时哥名……自魏国初建，故侍中王粲所作登哥《安世诗》，专以思咏神灵，及说神灵鉴享之意，袭后又依哥省读汉《安世哥》咏。……方祭祀娱神，登堂歌先祖功德，下

① 《礼记正义》，卷四十九，第379页下，《十三经注疏》，第1607页。
② 戴德：《大戴礼记》，《文渊阁四库全书》第128册，上海古籍出版社，2003，第409页。
③ 《礼记正义》卷三十七第300页下，《十三经注疏》，第1528页。
④ 《礼记正义》卷三十七第300页下，《十三经注疏》，第1528页。
⑤ 《周礼注疏》卷二十三第158页上，《十三经注疏》，第796页。
⑥ 《毛诗正义》卷一第2页上，《十三经注疏》第270页。
⑦ 沈约：《宋书》卷十九，中华书局，1974，第539页。
⑧ 陈寿：《三国志》卷二十九，中华书局，1959，第806页。

堂哥咏燕享，无事哥后妃之化也。[1]（《宋书·乐志》）

肃私造宗庙诗颂十二篇，不被哥。[2]（《宋书·乐志》）

《玉篇·言部》“咏，长言也”[3]。《说文》将“歌”“咏”二字互训，《说文·欠部》：“歌，咏也”[4]，《说文·言部》：“咏，歌也”[5]，《乐府诗集》中，采集自民间者多有讴谣，凡郊庙燕射则多以歌名。《魏志》区分较为细致，雅乐为“咏”，宗庙祭祀为“歌”。《宋书·乐志》中，对郊庙诗的称法，缪袭奏文称《安世歌》为“登歌”，对登歌的省读为“咏”，以及黄门之乐的“歌咏”，“下堂哥咏燕享”。《宋书·乐志》对歌咏的分判与《魏志》一致，又将王肃私造而不被歌的宗庙歌辞十二篇称“诗颂”。“吟咏”一词合称最早出现于《毛诗序》“吟咏情性，以风其上”[6]，唐代孔颖达疏曰“动声曰吟，长言曰咏。作诗必歌，故言吟咏情性也”[7]。唐代编写的《晋书·乐志》，出现了将“吟”“咏”二字合用。“吟咏”雅诗和郊庙诗的说法：

是以延陵季子闻歌《小雅》曰：“其周德之衰乎，犹有先王之遗风焉。”而列壤称孤，各兴吟咏。……秦氏并吞，遂专刑宪，至于弦歌诗颂，干戚与共，投诸烟火，扫地无疑。

三祖纷纶，咸工篇什，声歌虽有损益，爱玩在字雕章。是以王粲等各造新诗，抽其藻思，吟咏神灵，赞扬来飨。[8]（《晋书·乐志》上）

首则引文中出现的“弦歌诗颂”最早见于《尚书·益稷》舜之庙堂乐：

戛击鸣球、搏拊、琴瑟以咏，祖考来格，虞宾在位，群后德让。

① 沈约：《宋书》卷十九，第537页。

② 沈约：《宋书》卷十九，第538页。

③ 《玉篇》卷上言部第九十，《小学名著六种》，第34页。

④ 许慎：《说文解字》，八下页九，第179页。

⑤ 许慎：《说文解字》，三上页九，第53页。

⑥ 《毛诗正义》卷一第3页下，《十三经注疏》，第271页。

⑦ 《毛诗正义》卷一第4页上，《十三经注疏》，第272页。

⑧ 房玄龄：《晋书》卷二十二，第676页。

下管鼗鼓，合止柷敔，笙镛以闲。鸟兽跄跄；《箫韶》九成，凤皇来仪。[①]（《尚书·益稷》）

戛击敔以止乐、搏拊为节，以琴瑟与咏声相和，下管合乐则在咏之后。以琴瑟配合歌声，称“弦歌”。弦歌也是以“一弹再三叹”的方式表现，周代的“《清庙》之瑟朱弦而疏越，一倡而三叹，有遗音者矣”可见一端。据孔颖达疏“朱弦为练，朱丝为弦，练则声浊也；越为瑟底孔，疏通之，使声迟，故云疏越。弦声既浊，瑟音又迟，是质素之声”[②]，可知《清庙》之瑟是属于复合形态的声乐相和，其特点是“和”，歌乐之间较为疏离。《汉书·礼乐志》乐奏与声歌的先后次序分别为《嘉至》（降神乐）→《永至》（行步之节）→《登歌》（独上歌）→《休成》（飨神）→《永安》（礼成）。可以看到，汉代登歌是徒歌形态，其风格具有“祖考来格”特有的庄重、素朴和清穆的特点。

## 三 间歌、但歌与但弦——乐府“声”“乐”关系研究，吟诵是一个新的切入点

以上考辨，一方面说明登歌所对应古时的颂诗，其发声状态为“长引其声”之咏诵；其次也让我们看到，由诵，到叹，到咏歌，正是对应了诗歌乐章中人声“诗言志，歌永言，声依永”这样渐次长言的一个规律，“一倡三叹”的“相和”是其主要表现形式。

汉以前的音乐记载，歌乐每以先后次序进行，歌、乐分别进行的过程中，又有“间歌”。《仪礼》之“乡饮酒礼”和“燕礼”有详尽记载：

工歌《鹿鸣》《四牡》《皇皇者华》，卒歌；……笙入堂下，磬南北面立，乐《南陔》《白华》《华黍》……间歌《鱼丽》，笙《由庚》；歌《南有嘉鱼》，笙《崇丘》；歌《南山有台》，笙《由

---

① 孔安国传，孔颖达疏《尚书正义》卷五，第32页上，《十三经注疏》，中华书局，1980，第144页。

② 《礼记正义》卷三十七第301页上，《十三经注疏》，第1529页。

仪》……乃合乐。[1]

由《仪礼》所记可看出，所谓“间歌”，即歌乐相间，先后而作。歌乐分别进行，最后合乐。《诗经》六篇笙诗《南陔》《白华》《华黍》《由庚》《崇丘》《由仪》于此皆有著录，有目无辞，并非文辞亡佚，而是歌乐进行过程中，是笙乐徒奏的形态。

周代《清庙》之歌“一倡三叹”的表现方式被汉代登歌所继承，汉代登歌“独上乐”，“不以管弦乱人声”，是纯粹的人声相和。《宋书·乐志》所记“但歌”与其特点是一致的：

但歌四曲，出自汉世。无弦节作伎，最先一人倡，三人和。魏武帝尤好之。时有宋华容者，清澈好声，善倡此曲，当时特妙。自晋以后不复传，遂绝。[2]

宋程大昌《演繁录》对此解释“但，徒也。徒歌者，不以被之四弦，而专以人声，故曰无弦节也。”[3]“一倡三叹”的表现形式被以“登歌”为代表的雅乐以及以“但歌”“相和歌”为代表的俗乐共同采用，也被后世的戏曲所吸收[4]。与纯人声之“但歌”相对应的，则有纯器乐之“但乐”，见贾谊《新书·匈奴》：

上使乐府幸假之倡（但）乐，吹箫鼓鼗，倒挈面者更进，舞者蹈者时作。少闲击鼓，舞其偶人。[5]（《新书校注·匈奴》）

《汉书·礼乐志》记载“高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。孝惠二

① 《仪礼注疏》卷九第41~42页中，《十三经注疏》，第985~986页。

② 沈约：《宋书》卷十九，第603页。

③ 程大昌：《演繁露》，《文渊阁四库全书》第852册，上海古籍出版社，2003，第184页。

④ 清王正祥《新定十二律京腔谱·总论》：“尝阅乐志之书，有唱、和、叹之三义。一人发其声曰唱；众人成其声曰和；字句联络，纯如绎如，而相杂于唱、和之间者，曰叹，兼此三者，乃成弋曲。由此观之，则唱者，即起调之谓也；和者，即世俗所谓接腔也；叹者，即今之有滚白也。”弋阳腔的传统特征，如徒歌（乾唱）、帮腔（接腔）和滚调（滚唱、滚白）仍保留至今。

⑤ 贾谊撰，阎振益、锺夏校注《新书校注》，中华书局，2000，第136页。

年，令乐府令夏侯宽备其箫管，更名曰《安世乐》"[1]，由《新书》这一段记载可知，《汉书·礼乐志》（武帝）"乃立乐府"，颜师古注曰"始置之也"为不确。[2] 汉初乐府不仅掌管房中之乐，还掌管俗乐，《新书校注》注中引孙诒让说改"但乐"为"倡乐"，忽视了此处演奏纯器乐的特点，"但乐"实无误，孙说不确。[3] 另有两则"但弦"的记载，有助于对"但歌""但乐"的释读。《乐府诗集·相和曲·东光》，郭茂倩引《古今乐录》："张永《元嘉技录》云：'《东光》旧但弦无音，宋识造其声歌。'"[4]《演繁露》"一唱三叹"条，在《东光》之后，提到《古今乐录》另一则关于"但弦"的记载：

> 陈僧匠智叙《古今乐录》……如此《乐录》于清商类中又有可证者，其注《东光》曰："旧但弦无声。"其注《东门》曰："旧但弦无歌。"……从"但弦"之义以推文，可以例《但歌》之为徒歌也。……苟无匠智传录，则今日不可以意推测矣。[5]

经考，《东光》《东门》二曲曾同为"但弦"，《乐府诗集·相和曲序》中，记《东光》乃"宋识造其声歌"，更明确记载《东门》无辞，故于"相和曲"未著录《东门》。"《东门》，张录云无辞，而武帝有《阳春篇》。或云歌瑟调古辞《东门行》'入门怅欲悲'也"[6]，《乐府诗集》于"瑟调曲"中录有《东门行》四解。"瑟调歌"《东门行》相比于"相和歌"《东光》的命名方法，名称中多一"行"字。逯钦立先生认为，"三调"歌辞所特别加"行"，乃歌辞本身加上弦奏以后所命的新名[7]。类似的情况也出现于"吟叹曲"和"楚调曲"之间，《古今乐录》记"吟叹曲"有《东武吟》，而"楚调曲"则有《东武琵琶吟行》。何以有"行"，何谓"行"，怎样的情况之下才成其为"行"——术语作为某种音乐现象固定特指的名称，往往代表了此音乐现象成熟形态的标志性特征。此现象，亦可自吟咏

① 班固：《汉书》卷二十二，第1043页。
② 班固：《汉书》卷三十，第1756页。
③ 贾谊：《新书校注》，第145页。
④ 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十七，第394页。
⑤ 程大昌：《演繁露》卷十四，第184页。
⑥ 郭茂倩：《乐府诗集》卷二十六，第382页。
⑦ 逯钦立：《相和歌曲调考》，《文史》第14辑，中华书局，1981，第226页。

的角度进行考析，或对学界多有争论的“行”从“声”“乐”的层面探究其实质，以细究期间蕴含的历史变革。

可以这么说，以与乐府有着密切联系的吟诵诸种形态为切入点，不管是从宏观的角度考量乐府诗“声”“乐”之关系，还是从中观的角度分析某一类歌辞的演变，或从微观角度探究某一首歌诗的源流与演变，都具有积极意义。也是一个新的乐府学研究视角：一方面可以结合今天保存在传统吟诵中的具体形态对乐府中的“行”“引”“歌”“谣”“吟”“咏”“怨”“叹”进行研究，借助尚存的古法吟诵，以及弦歌和歌弦，以活态存在的人声即吟诵的诸种形态为切入点，考量乐府诗“声”“乐”之关系；另一方面，通过对各时期乐府“声”“乐”形态的研究，对某一类、某一首作品的考辨，也有助吟诵学梳理一条历史的线索，并进一步对吟诵的各种形态考其源流，辨其机理。

# 研究综述

# 21 世纪以来王维乐府诗研究综述（2000～2016）

郑蓿培（石家庄，河北师范大学文学院，050016）

**作者简介：**郑蓿培，女，1991 年生，河北保定人。现为河北师范大学文学院中国古代文学专业 2015 级硕士研究生。

王维是盛唐著名诗人，也是乐府诗创作大家。王维的乐府诗创作数量众多，许多作品被视为经典，影响深远。学界对于王维诗歌的研究已十分深入，取得了丰硕的研究成果，但主要表现在山水田园诗等方面。近年来，王维的乐府诗逐渐受到更多关注，研究数量也大大增多，取得一定成就。借此，本文将 21 世纪以来的王维乐府诗研究状况略做综述，以为相关研究提供参考。

## 一　王维乐府诗的音乐研究

乐府诗不仅是文学作品，也是音乐作品。王维本人精通音乐，他的乐府诗具有很强的音乐性。不管是旧题乐府还是新题乐府，王维都十分注重与音乐的结合，有许多曲调在当时及后世都有流传。针对王维乐府诗的音乐研究，既有整体的综合考察，也有单篇作品的深入考索。

首先来看王维乐府诗音乐性的整体研究。王志清《王维“歌诗化”自觉之考论》（《吉首大学学报》2008 年第 6 期）认为王维的诗歌有别于初盛唐其他诗人，歌诗化的程度很高，是其重要的诗歌特征。文中指出王维歌诗创作起步早、数量多、质量高，有“情绪的大众化”“题材的民俗化”和“语言的简约化”三个特点，并且王维的歌诗化有其特殊的自觉，建筑

在特殊的诗歌风气、歌诗效应和歌诗条件上。戴辉《王维诗歌音乐美形成原因之探讨》（《太原城市职业技术学院学报》2008 年第 6 期）从王维诗歌对《九歌》的继承、叠字的运用、修辞格的应用以及意境的深化四个方面探讨了王维诗歌的音乐美，指出王维诗歌具有很强的音乐性。周嵬《唐宋时期王维诗歌接受史》（宁波大学 2009 年硕士学位论文）指出中唐时期接受者重点把关注的目光投向王维的音乐美术具体成就。认为王维精通音律，注重赋予诗歌音乐美感，他有的诗歌能与音乐配合，有的被时人、后人谱上音乐传唱。吴相洲《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》（《文学遗产》2011 年第 6 期）对王维乐府诗的音乐性进行了全面地清理。文章把王维留存下来的乐府诗从音乐形态上进行划分，分为横吹曲辞、相合歌辞、清商曲辞、杂曲歌辞、近代曲辞和新乐府曲辞六类，并逐一分析了它们的创调、表演、流变和创作情况，展现了王维乐府诗极强的音乐性，指出王维不仅为中国诗歌史做出了贡献，也为中国音乐史做出了贡献，对如何具体探讨王维乐府诗的音乐形态做出了方向性的示范。张奇峰的《王维近代曲辞的主题特色及入乐后的文本变化》（《乐府学》第十辑，2014）通过考察《乐府诗集·近代曲辞》的主题特色及其收录的王维相关诗作，认为王维被收录的作品并非偶然，而是乐工选诗时遵循了当时需要符合音乐演唱和社交需要原则；作者又通过对比王维“宴饮游乐”主题的诗入乐后产生的文本差异，归纳了几种差异的情形，揭示了乐工对王维诗歌文本改动的原则及其合理性与必要性。柏红秀《论音乐文化与盛唐王维的接受》（《江苏社会科学》2013 年第 1 期）则从音乐文化的角度考察了王维诗歌在盛唐被广为传唱的原因。通过分析盛唐音乐文化的主要特点指出，从音乐才华、社会活动及其诗篇特点来看，王维都与盛唐音乐文化极其契合，从而使得其诗深受时人欢迎。并认为音乐文化是盛唐王维接受的基石。总体而言，学界在这方面的探讨共同揭示出了王维乐府诗的音乐性特征及其价值，为更好地理解王维诗歌在当时的传播及接受情况提供了积极的参考。

其次来看关于王维乐府诗单篇作品的音乐性研究。学界在这方面的主要关注点是其《送元二使安西》。王维的《送元二使安西》本来是一首著名的送别诗，并非直接的乐府诗。但该诗后来被谱写成著名的古琴曲《阳关三叠》，又称《阳关曲》或《渭城曲》，在中国诗歌史上和音乐史上都颇负盛名，并引起历代学者的普遍关注。21 世纪以来，学界仍然对这一作

品保持了强烈的兴趣。

关于《送元二使安西》的传唱及演变历史研究仍然是重点。王兆鹏《千年一曲唱〈阳关〉——王维〈送元二使安西〉的传唱史考述》(《文学评论》2011 年第 2 期)全面描述了该曲在历史中的传唱轨迹。该文通过考察、梳理，认为《送元二使安西》自盛唐入乐歌唱，至中晚唐成为流行歌曲；宋词兴起后新声并未取代旧曲，《阳关曲》反而更加盛行，成为文人的集体记忆和离别诗中的常用意象；金元时期，虽流行程度不及两宋，但《阳关曲》依然有人传唱；明清两代，《阳关曲》让位于《阳关三叠》乐曲，琴曲更成为被演奏的经典曲目。文中还指出《送元二使安西》由诗而歌，由歌入曲，从 8 世纪起一直传唱演奏至今，实乃中国诗歌史和中国音乐史的瑰宝。游素凰的《王维〈送元二使安西〉歌乐传唱探讨》(《乐府学》第九辑，2014)首先针对《阳关三叠》的叠法，列举了不同类别的不同叠法和随之产生的不同的吟唱方式。然后就语言旋律、用韵设计、歌乐之呈现以及意境的表达四个层面，探讨了《阳关三叠》的入歌乐问题。发现此曲在后世改编传唱中的许多问题，认为语言文字的律动与音乐节相关，无论是强弱、长短还是速度，二者都需要融合无间，方才为上上之作。

关于《阳关三叠》的研究则是 21 世纪以来的研究热点。首先是关于《阳关三叠》的“叠法”探讨。刘刚的《关于〈阳关三叠〉的“三叠”演唱形式》(《乐府学》第五辑，2009)通过考察古人对《阳关三叠》演唱形式的推测和古文献中记载的《阳关三叠》的曲谱，对唐代《阳关三叠》原唱叠法进行了拟定：首句不叠，第二句一叠，第三、第四句，两句合为一叠。王兆鹏《论〈阳关三叠〉的 N 种叠法》(《文艺研究》2011 年第 6 期)考察了《阳关三叠》的 23 种叠法，认为除了由今人推衍、自创的叠法之外，有 17 种明确见于宋元明清人的记载，是实际存在的叠法，可分为原句叠、破句叠、增句叠三类：原句叠，是在不改动原诗句式的前提下，用原句进行不同的重叠与组合，组合的诗歌是齐言体；破句叠，是将原诗七言句摊破成二字句、三字句、四字句、五字句，进行不同的重叠与组合，组合的诗歌是杂言体；增句叠，是在原作基础上，增补新的字句，形成新的歌词。除去“叠法”研究，还有关于《阳关三叠》后世流变情况和价值的探讨。陈秉义《关于〈阳关三叠〉在明、清、民初和新中国成立后流传的情况及其研究》(《乐府新声》2003 年第 3 期)从琴曲角度对王维

的《阳关三叠》进行了分析，通过考察各种版本与变化情况，指出此曲由一首简单的七言绝句发展成为一首长的歌曲，从而成为一首错综复杂的琴曲或琴谱。指出这在中国文学史上是罕见的，也从一个侧面向我们展示了中国诗歌发展演变的道路：古诗→近体→词→曲。这两篇文章从中国音乐史的角度入手，厘清王维《阳关三叠》的发展线索及流变过程。邵康的《论〈阳关三叠〉的艺术价值》（《河西学院学报》2005 年第 4 期）将《阳关三叠》作为送别诗的典型，从音乐、唱法入手，肯定了其文学特点和艺术价值，展示了该曲在后世的流变情况，认为《阳关三叠》是中国韵文与音乐发展的典型。雷乔英《论〈伊州〉》（《乐府学》第一辑，2006）讨论了王维的《送元二使安西》是否为《伊州》曲辞，但未得出相关结论，并指出《阳关三叠》在唐代是否为《伊州》大曲的一部分也仍然有待进一步讨论。周丽宁的《浅析歌曲〈阳关三叠〉的艺术价值》（《中国科教创新导刊》2007 年第 21 期）从《阳关三叠》的文学特点和精神内涵、三叠唱法的演变和独特的曲式结构等方面进行论述，指出《阳关三叠》作为中国诗文与音乐相结合发展的典范之作，不管是意境和内涵，还是唱法和叠法，都有其深刻的艺术价值，对后世产生了重要影响。阎文华《论〈阳关三叠〉的音乐历史价值》（《大众文艺》2010 年第 9 期）从古人对王维《阳关三叠》的诗述、音乐文化艺术的发展规律和音乐传承及后人对《阳关三叠》的借鉴三个方面展开论述，归纳、总结了前人的艺术成就，从文化的角度肯定了《阳关三叠》的艺术价值。

此外还有关于《渭城曲》的研究。陈秉义《关于〈渭城曲〉在唐宋元时期产生和流传的情况及其研究》（《乐府新声》2002 年第 3 期）考察了王维《渭城曲》从唐代产生到宋元时代的流传、演变乃至到明清时期出现的多种版本和歌词的叠法以及曲式等方面的问题，包括新中国成立以后出现的合唱情形，梳理出《渭城曲》的流变线索和不同时期的叠法，并论述了其在歌词创作方面的规律。杨晓霭《〈渭城曲〉在宋代的歌唱与“渭城体”》（《宁波大学学报》2005 年第 5 期）讨论了王维的《渭城曲》入宋以后的歌唱情况，通过考察《全宋词》与《全宋诗》对该曲的歌唱事实，并做明晰梳理，发现宋人既有歌唐《渭城曲》者，也有套用《渭城曲》唱自己诗者，并且发现后世诗人的创作有了“渭城曲”的固定格律形式，亦反映出诗入乐以后，音乐因素对文体形成的意义。王春明《唐代涉乐诗研究》（吉林大学 2013 年博士学位论文）以王维的红豆曲《相思》和《渭

城曲》为例，考察了唐代五言、七言绝句，认为几乎唐代所有绝句，都是“音乐文学”。

总体来说，关于王维单篇作品的音乐性研究主要集中于由《元二使安西》而衍生出来的《阳关曲》《渭城曲》等方面，主要涉及其音乐的形态及其传唱的历史探讨。这一方面彰显出王维此首作品与音乐结合而产生出来的艺术水准得到了历代学者的广泛认同，另一方面也显示出学界目前对王维具体作品音乐性的关注面还不够宽广，还有较大的推进空间。

## 二　王维乐府诗的文学研究

21世纪以来，王维的乐府诗逐渐受到研究者的关注，关于王维乐府诗的主题特色、情感表达和创作手法等方面的文学研究成为学界的研究热点。

首先是关于王维乐府诗范畴和数量的探讨。王辉斌《论王维的乐府诗》（《山西大学学报》2005年第5期）中总结王维现存的乐府诗为103首，其中旧题乐府17首，新题乐府76首，通过乐工“截取”而成的近代曲辞10首，认为王维对新题乐府进行了大量创新，是唐代第一个大量创作新题乐府的诗人。魏红艳《王维乐府诗研究》（《王维研究》第6辑，2013）为王维乐府大家的地位正名，从王维对乐府诗的大量创作、新题乐府的先驱及其乐府名篇三个方面展开探讨，将王维的乐府诗从数量和质量进行横向对比，又将王维创作新题乐府的时间进行纵向对比，认为以山水诗人著称的王维与乐府大家比肩亦当之无愧。梁海燕《王维乐府诗的重新认定》（《乐府学》第八辑，2013）提出了不同的结论，作者基于“乐府诗”作为朝廷音乐机构的基本属性，重新考订了王维现存的各类乐府诗篇，认为王维乐府诗共计27题52首，其中旧题乐府7题12首，新题乐府20题40首，并指出“歌诗”“咏”与“乐府”并非对等概念，不能统统划入“乐府”的范围。可见对于这一问题，学界仍存在不同理解，有待深入研究。

其次是关于王维乐府诗主题、情感和审美的研究。申东城《王维〈送元二使安西〉新探》（《名作欣赏》2011年第1期）指出王维的乐府诗《送元二使安西》所展现的内涵并非盛唐气象，而是盛唐悲歌。作者通过考证此诗创作的政治背景和王维自身经历，分析盛唐气象所指内涵，且与

其他诗人的送别诗和王维自己的其他送别诗进行纵向、横向比较，指出王维此诗调悲情凄，并不能体现盛唐气象，而系盛唐悲歌。最后又从绝句平仄入乐、声调悲凉及历代传唱角度，进一步证明此诗为千古绝调。柏红秀《王维诗歌：盛唐文人歌辞的一个范本》（《王维研究》2013 年）从王维诗歌的入乐及其与盛唐歌辞的关系入手，揭示出王维诗歌被大量传唱的原因：与盛唐音乐的发展特点、王维的主要生活领域及其音乐素养有关，也与其诗歌感情真挚、调雅词秀的特点有关，前者使之有了传唱的便利条件，后者使之与盛唐流行的歌辞审美风格极吻合，因而受人欢迎。

最后是关于王维乐府诗艺术创作手法的研究。刘怀荣在《省略与对比艺术的精美典范——说王维〈送元二使安西〉》（《古典文学知识》2004 年第 1 期）中指出，王维在诗题和正文里，将“省略”与“对比”两种艺术手法结合在一起，最大限度地发挥了语言的表现力。诗人运用“省略”重点突出了渭城春色，又通过“对比”展现了对友情的极度赞誉。并认为抛开此诗音乐上的成功，其在语言艺术上，通过省略与对比艺术手法的成功运用，达到了“以少总多”、余味无穷的艺术效果。王立增《唐代乐府诗研究》（扬州大学 2004 年博士学位论文）指出唐代乐府诗创作的表现手法由客观转向主观，并以王维的《洛阳女儿行》《出塞》为例，说明在乐府诗中含有作者的影子是盛唐乐府诗创作的最突出特点。钟振振《说王维〈少年行〉“出身仕汉羽林郎”》（《名作欣赏》2006 年第 11 期）针对“孰知不向边庭苦，纵死犹闻侠骨香”两句，指出了前人理解的误区，并从王维的创作方法和文献考证入手，对这两句诗进行了重新解读。王志清《王维友情诗的“遥想”写法——从〈送元二使安西〉说起》（《名作欣赏》2008 年第 9 期）认为王维通过遥想友人“西出阳关”之后，故人无觅的情形，来展现送别的主题。在这种遥想中，诗人对于送别既有赞誉之意，又有遗憾之情，更有体贴之心。作者同时考察了王维其他的送别诗，发现诗中多见此“遥想”的写法，正是这种创作手法的运用使得诗情更加曲折有致。

## 三　王维乐府诗的比较研究

比较研究一直是王维诗歌研究的重要方面，其中关于王维乐府诗创作与其他作品或诗人的比较研究也取得了一些成果。

首先是关于王维和李白乐府诗的比较研究。徐勇《王维李白边塞诗比

较论》（《抚州师专学报》2003 年第 4 期）通过从思想内容和艺术特点这两个角度比较分析王维与李白边塞诗的异同，指出由于盛唐时代氛围的影响，形成了王李二人边塞诗共有的昂扬乐观和雄奇壮美的艺术特征。而各自不同的政治遭遇和理想定位使二人边塞诗的思想内容的变化发展各有特点，王维由歌颂转为批判，李白由早期的浪漫、理想主义转为对战争的深刻思考。精神气质的不同使王李二人在艺术手法的运用、体裁的选择方面各有千秋。木斋《论李白王维在曲词写作上的分野——兼论盛唐诗歌为中国文学的第二次自觉》（《齐鲁学刊》2011 年第 2 期）认为王维与李白虽然同为盛唐文学自觉的旗帜，但王维更代表正统的士大夫集团，而李白天宝初年的宫廷供奉生活，则成为李白写作宫廷应制词作的契机。并指出王维的宫廷应制与乐府歌诗，只是王维的应景应酬之作，而李白的宫廷应制与乐府歌诗则是出于由草野乍到宫廷的兴奋与得意。赵璐的《李白王维乐府歌诗音乐之异同》（《绵阳师范学院学报》2013 年第 9 期）认为王维和李白的乐府歌诗音乐一方面具有较为明显的共性特征，如题材相似、音乐种类丰富、音乐基本形态大致相同。但在不同的人生经历、气质型格及宗教思想的影响下，王李二人的歌诗音乐呈现出不同的音乐形态及审美特征，王维大部分歌诗的音调结构与旋法复合北方与南方的音乐特点，有机地融合了一种新的旋律风格，形成了气疏韵长、清雅简淡、意境深远的审美特征，而李白的乐府歌诗以北乐为主，音域宽广跌宕，节奏、旋法形态多变，具有飘逸洒脱、热情豪爽、意蕴醇厚的整体审美特征。

其次是关于乐府诗具体作品的比较研究。陈晓龙《同是送别两样情——〈送元二使安西〉与〈黄鹤楼送孟浩然之广陵〉比较赏析》（《语文天地》2001 年第 17 期）主要考察了王维和李白两位诗人因禀赋和个性的差异，导致二人在具体写法上有很大差别，情感色彩也完全不同。王维诗中的意象都是淡雅的，而李白诗中的意象都是明朗的，从而使得王维的诗中充满了离愁而李白诗中只有深情却无伤感。张立新《同题异调 各呈纷彩——散论〈渭城曲〉与〈别董大〉》（《忻州师范学院学报》2003 年第 4 期）从思想内容和意境、取材与表达方式、诗人经历三个方面进行论述，对比研究了王维的《渭城曲》和高适的《别董大》两首赠别诗。认为《渭城曲》因其浑厚的离别之情和细腻哀婉的心态而感人至深，而《别董大》以其豁达的胸襟和豪放悲壮的风格使人折服。

纵观近 15 年以来的王维乐府诗研究，其重要性逐渐受到了学界的较多

关注。王维乐府诗的音乐形态、传唱历史以及艺术特色、文学成就等方面都进入了学者的研究视野，也取得了相应的成果。整体来说，学界对王维乐府诗及其音乐性的认定已然具备大体轮廓，对王维乐府诗的音乐特质及其文学史价值也给予了充分肯定，这些对于全面推进认识王维及其诗歌研究来说，无疑具有积极的意义。然而通过上文的综述也可以看到，目前的大多数研究成果仍然集中在少数的名篇尤其是《元二使安西》及其衍生作品方面，王维其他的乐府诗经典还少有论及。此外，王维大量的乐府诗是否与其山水田园诗、边塞诗等诗歌题材互为关联，其音乐特性是否与“诗中有画、诗中有禅”等传统命题暗中相通，以及王维作品为何能被大量改造成歌诗传唱等问题，仍然值得进一步的关注。

# 21 世纪以来中唐乐府诗研究综述（2000～2016）

齐晓玉（石家庄，河北师范大学文学院，050016）

**作者简介**：齐晓玉，女，1996 年生，河北邢台人，现为河北师范大学文学院中国古代文学专业 2015 级硕士研究生。

中唐是乐府诗发展史上的一个重要阶段，蕴含着拟古与创新、雅与俗等相辅相成的因素。自 2000 年至 2016 年这十余年间，中唐乐府诗研究取得了显著成就。据笔者不完全统计，这期间涉及中唐乐府的研究专著有近 10 部，论文 600 余篇，其中硕博学位论文 50 余篇。在这些论著中，乐府学研究呈现出涉猎范围扩大化、研究方向细分化等特点。

据此，本文拟以“安史之乱”结束（763）至穆宗长庆末（824）为中唐乐府诗的时间段，分音乐、制度与文学三方面对中唐乐府诗研究情况作一简要概括，探讨其研究重点的变化趋势，以供学人参考。

## 一　中唐乐府与音乐

中唐乐府诗不等同于文人案头创作，所以对乐府诗艺术特质的考察，必须要以相关的音乐考察为前提。进入 21 世纪以后，乐府学成为独立的研究领域，学习开始追求有效地还原乐府诗的原生态环境，所以有关中唐乐府与音乐的研究更加活跃，取得了一些成绩。台湾学者沈冬《唐代乐舞新论》（里仁书局，2000）考察了乐部的界定与发展、乐部制度的形成，把已有的十部伎研究推进了一步，进而揭示了乐部音乐的仪式属性及其同乐工团体的关联。柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》（扬州大学 2004 年博士

学位论文）详细分析了宫廷乐种：雅乐、清乐、燕乐、四方乐、散乐等，并分析了各种音乐表演技艺，如歌舞器乐、大曲、唐戏弄、幻术与杂技等。张树国《唐宗庙雅歌的纂辑与宗庙礼乐的演变》（《乐府学》第七辑，2012）指出唐代宗庙雅歌的纂辑与唐世宗庙制度的完善是相伴随的关系。这些对唐代音乐相关情况进行总述的论著，有助我们更好地了解中唐音乐的具体情形。

## （一）中唐音乐研究

方向明的《中唐乐府诗研究》（首都师范大学2009年博士学位论文）将具体的音乐研究与中唐音乐的总体特点和发展规律的深入挖掘结合了起来，借元、白《新乐府》中音乐题材的乐府诗研究，讨论了中唐音乐较之初盛唐的变化：胡乐盛行，雅乐衰微，宫廷音乐走向民间。其中探讨了法曲确系华夏雅系以及相关问题，雅乐部表演场合、建制、流变、华原磬的象征意义骠国乐的表演情况，胡旋舞的传入时间，五弦被斥为郑声之原因，西凉伎为何种乐舞等六个重大问题。柏红秀《略论中唐音乐之新变》（《艺术百家》2005年第6期）指出中唐时音乐中心从宫廷转入到了民间，并分析出了三方面原因：一是宫廷乐人因多种原因散落到民间；二是由于宫廷音乐机构管理日趋松弛，宫廷乐人能够较自由地参与民间音乐的表演与授艺等活动；三是由于朝廷的提倡与鼓励，以家乐为中心的宴乐之风盛行全国。对于第三点，柏红秀在《论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展》（《乐府学》第三辑，2008）中有着更为细致的论述，认为中晚唐宴乐之风的全面盛行，不但使宫廷音乐从封闭走向开放，而且带来了宫廷音乐机构的增设。文艳蓉《唐代教坊四部考》（《乐府学》第六辑，2010）通过分析宋代教坊四部乐以及相关文献，推断出唐代教坊四部为胡部、龟兹部、鼓架部和清乐部，其中胡部为教坊第一部。

对唐代太常四部乐的探讨，学界在日本学者岸边成雄已有研究的基础上，继续做出了推进。黎国韬《唐宋四部乐考略——兼论〈云韶乐〉对宋队舞之影响》（《音乐研究》2003年第3期）利用历史上的传承性和延续性，由宋教坊四部乐确定唐太常四部乐为法部、龟兹部、鼓笛部与云韶部。王小盾、孙晓晖《唐代乐部研究》（《国学研究辑刊》2004年第14期）利用《乐府杂录》所载九部乐中“诸乐之部”和“太常四部”的分立得出不同的结论：龟兹部、胡部、鼓架部、鼓吹部。刘洋《唐代太常四

部乐考》(《中国音乐学》2010年第2期)通过钩稽史料并辨析今人诸说，提出唐代太常四部乐由龟兹部、胡部、鼓笛部、大鼓部组成。穆渭生《唐代“太常四部乐”再考订》(《陕西师范大学学报》2015年第2期)则将鼓吹部、凯乐部及南诏军乐部所用兵器一一对比，考察乐部体制应为龟兹部、胡部、大鼓部和军乐部；进而判断出唐德宗时期南诏国所献之乐应为盛唐“太常四部乐”的仿制品。葛恩专《唐代“太常四部乐”考释》(《贵州师范学院学报》2015年第11期)将太常四部乐与南诏四部乐、宋教坊四部乐进行对比研究，考证乐部组成应为：龟兹部、胡部、大鼓部、鼓吹部。

对法曲、清乐等具体乐种的探讨，集中在对其源流的考证和与相近乐种的辨析上。关于法曲的研究，如吕洪静的《唐时大曲、法曲两分明》(《天津音乐学院学报》2000年第4期)从曲体样式的角度入手，指出了法曲与大曲的不同：大曲是“普通联章”式曲体，法曲是“定格联套”式曲体。袁绣柏的《论唐法曲与法乐之异》(《社会科学辑刊》2005年第3期)通过对起源、地位、功用与含义四方面的辨析，指出二者为两个不同的概念。朱玉葵《论唐代法曲的起源与流变》(武汉音乐学院2006年硕士学位论文)经过考证源流，认为法曲是以清商为基础，再融合部分道曲佛曲以及若干胡乐而成的一种新乐，在“安史之乱”后逐渐衰落。袁绣柏《论唐法曲的历史演变》(《理论界》2007年第8期)在法曲与清乐的关系上同朱玉葵看法相近，并指出法曲在中唐多在民间而并没有消亡。左汉林《唐代梨园法曲性质考论》(《中央音乐学院学报》2007年第3期)根据《唐会要》和《乐府诗集》等文献进一步考证了法曲性质，认为其不是一种新乐，而是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲和佛曲等多种音乐形式的集合体。此外，从考证法曲源流和辨析与其相近乐种的角度进行阐发的还有李媛媛《唐代法曲源变探析》(《兰台世界》2013年第33期)和高鸣《从唐代时期法曲的起源、流变管窥法曲与大曲的关系》(《兰台世界》2015年第30期)。方向明《中唐乐府诗研究》第六章中论析了法曲确系华夏雅乐以及相关问题。另曾智安《清乐不亡于开元、天宝补证》(《山西大学学报》2007年第1期)利用新材料论证了清乐在唐代宗、宪宗乃至文宗时期仍然继续表演。周期政《唐代乐舞歌辞研究》(河北大学2004博士学位论文)辨析了多种乐种并逐一考察了相关演变过程，认为唐代雅乐较其前后雅乐而言具有一些因时变通的成分；指出唐代清乐虽没消亡，但其影响已

微；法曲虽是清乐在唐的延续，但已吸收了胡乐的成分；燕乐其始主要为宫廷宴饮所用音乐，但在后来逐步走向民间；燕乐主要内容为宫廷的九、十部伎与坐、立部伎，而对后世影响最大的当为教坊乐，它成为后世词调的主要来源。

## （二）中唐乐府诗的音乐因素研究

吴相洲的《略谈唐代旧题乐府的入乐问题》（《社会科学战线》2002年第5期）首次考察了唐代旧题乐府的入乐情况，指出并非所有唐代的旧题乐府都是拟作，至少还存在三种其他情况：旧题曲调一直流传，作旧题入乐；旧题曲调被改造，作旧题以入乐；旧题曲调已经消失，作旧题以入新兴曲调。吴相洲从音乐角度研究乐府，并且着眼于旧题乐府诗，突破了唐代乐府诗不能入乐的陈旧观点，这为中唐乐府诗的研究开拓了很好的思路。曾智安《中晚唐人对吴越神弦歌的接受与楚骚精神的复苏》（《乐府学》第二辑，2007）指出诗乐关系的一种特殊类型：在没有充分把握现实乐歌的条件下，文人相关的曲辞创作主要因袭于类似的古辞；而音乐对于诗歌的影响，就主要表现为一种间接的、曲折的中介。袁绣柏《论中唐音乐的民间化趋势及其对乐府诗的影响》（《沈阳师范大学学报》2009年第3期）认为中唐时期音乐活动由宫廷转向民间，从而使得以乐府诗为代表的音乐文学发生变化，如游戏功能的加强、联章形式的大量运用以及民歌的兴起等。

2009年吴相洲主持的“乐府诗集分类研究”项目含九部专著，其中包含对中唐乐府音乐因素的研究。韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》（北京大学出版社，2009）上编第二章里指出：在唐代仍然传唱的汉铙歌的诸多曲目可能已经是唐代的新乐；“采诗入乐”不仅是唐代的横吹曲，而且是唐代乐府诗入乐的主要方式。下编第二章里指出：在唐代，汉横吹曲《出塞》及其派生的诸多曲调都在流传和演唱着；大角曲的大、小《梅花》可能都保存在了琴曲之中。梁海燕《舞曲歌辞研究》（北京大学出版社，2009）第四章中讨论了《白纻舞》《前溪舞》等清乐舞曲在唐代的流变；第五章考察了唐代盛行的《垂手》《绿腰》《柘枝》《剑器》等著名舞乐。袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》（北京大学出版社，2009）第二章通过梳理法曲，区别了法曲与法乐；并考察了《火凤》《堂堂》《圣明乐》等曲调，认为“安史之乱”后，近代曲在宫廷中日益衰落，转而盛行于民间。周仕慧

《琴曲歌辞研究》（北京大学出版社，2009）一书在第四章中考察了《白雪》和《宛转歌》两个琴曲，认为中唐之后《白雪》有了更为广泛的意义，其主题和体式都有了新的变化；而《宛转歌》与故事传说结合在一起，中唐之时文人相信其事并不断拟作。向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》（北京大学出版社，2009）上编第二章中指出唐代有《行路难》一曲的音乐存在，所以《乐府诗集》中载录的那些唐人所作的《行路难》作品应当都是入乐歌唱的歌辞。曾智安《清商曲辞研究》（北京大学出版社，2009）第三章中指出清乐在唐代宫廷中的流传并不是像《通典》所载那样亡于开元、天宝，而是一直延续到了中晚唐时期。张煜《新乐府辞研究》（北京大学出版社，2009）第二章探讨了新乐府辞的入乐问题，逐首考证了《乐府诗集》已收的40题新乐府辞，以及未收的4题6首新乐府辞曾经入乐或被人传唱情况，并以确凿的证据驳斥了否定新乐府与音乐关系的观点。

乐府诗的音乐形态主要通过曲调得以呈现，这期间的成果大体能够按照文学、文献、音乐三个层面，从曲名、曲调、本事、体式、风格五个要素进行把握，尤其侧重对曲调的音乐形态进行充分描述。较有代表性的是都昕蕾《〈杨柳枝〉研究》（首都师范大学2009年硕士学位论文），该文考察了曲名、曲调、曲辞，从乐府学角度对《杨柳枝》进行了系统而详细地研究。沈冬《唐代乐舞新论》以音乐行家身份考证了《破阵乐》《杨柳枝》等曲调，有一系列新见。对清商三调进行考述的有曾智安《清商曲辞研究》，该书第三章中略有涉及，认为当“清商三调”（“平调”“清调”“瑟调”）产生时，并无所谓的“清商乐”乐种存在。其《乐府诗音乐形态研究——以曲调考察为中心》（北京大学出版社，2013）第五章将“清商三调”作为独立的部分加以讨论，从具体乐曲的微观层次，对各曲的产生、流传、演变及风格情况做了详细地说明。柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》（南京大学出版社，2010）第五章对泼寒胡戏及《破阵乐》《霓裳羽衣曲》等曲调的源流进行了考证。王小盾《〈行路难〉与魏晋南北朝的说唱艺术》（《清华大学学报》2002年第6期）中考察到《行路难》对唐代音乐文学的影响，认为唐代文人所作《行路难》是不入乐的，只有民间说唱的《行路难》歌辞才是入乐的。袁绣柏《〈火凤〉来源考》（《浙江大学学报》2005年第3期）从乐府与西域音乐关系的角度进行考辨，认为《火凤》为中原固有曲目，它的产生，可

能是得名于中国古代的图腾，而不是胡名的音译，在流传过程中受到了北方民族的改造，不是纯粹的胡乐。雷乔英《论〈伊州〉》（《乐府学》第一辑，2006），该文经过考证，认为中唐时期《伊州》在民间已流传，且已具备歌舞、相思和家国人生三重意蕴。张璐《〈水调〉考》（《乐府学》第四辑，2009）分隋、唐、宋及金元明清四阶段，对《水调》流传变迁的情况进行了考察，指出唐代是《水调》大发展时期，其音乐体制和表演形式日趋多样化复杂化。王颜玲《论唐代大曲〈陆州〉〈凉州〉》（《乐府学》第四辑，2009）依据旧唐书等史料，推测《陆州》大曲可能为杜佑所作。周仕慧《〈宛转歌〉本事流传及诗体特征考》（《乐府学》第四辑，2009）通过对《宛转歌》本事的考察和诗体特征的分析，认为魏晋到唐代期间，《宛转歌》的流传与其同主题风俗故事之间有着密切的关联，并指出《乐府诗集》中存录的《宛转歌》体现了当时流行音乐的曲式结构。关于《六幺》的研究，有王学仲《唐大曲〈六么〉之始创年代考辨》（《文化学刊》2010 年第 6 期）据史料推断出此曲始创年代为开元年间。李晓君《论〈六幺〉形态在唐宋时期的流变》（《乐府学》第十辑，2014）指出《六幺》在中唐时期表现为契约形态。杜运通《〈白纻舞歌辞〉价值论》（《乐府学》第七辑，2012）以《乐府诗集》中的《白纻舞歌辞》为研究对象，探讨了《白纻舞》的起源、发展轨迹及舞美特征，指出唐以前的《白纻舞》，舞、歌、乐三者融为一体，到了唐代这种关系发生裂变，《白纻歌》逐渐与《白纻舞》分道扬镳，单独歌唱和表演。贺闱《唐宋间〈调笑令〉创作研究》（《乐府学》第十一辑，2015）通过考察曲调与时代风气，指出《调笑令》创作的兴起与中唐时期的宴饮风气盛行有着密切关系，创作体式由齐言向杂言演进，并逐渐定型。周韬《唐教坊俗乐二十八调与白石歌曲旁谱宫调关系考论》（《安徽师范大学学报》2015 年第 2 期）从曲调因革的角度对比分析了白石歌曲旁谱宫调与唐代教坊俗乐二十八调的关系。对唐代乐府曲调与西域音乐的关系进行考察的有高人雄《源自西域乐曲的词牌和曲牌举隅》（《新疆艺术学院学报》2004 年第 3 期），该文对“柘枝舞”等的来源提出了猜测，认为其可能出自西域。武君《丝绸路上传来的唐代乐府曲调文献考》（《乐府学》第十三辑，2016）以《乐府诗集》和其他一些文献资料为对象，探讨了如《达摩支》曲名的考辨、《柘枝》来源的辨证以及《破阵乐》是否杂用龟兹乐辨析等争议性问题。

# 二 中唐乐府与制度

乐府诗作为一种艺术形式，与其产生环境即音乐制度是息息相关的。因而中唐乐府制度研究一直是热点，相关论文多集中在对唐代宫廷音乐机构和乐人乐官的探讨上。柏红秀《唐代宫廷音乐文艺研究》（扬州大学2004年博士学位论文）的论述较为全面，其中详细考察了宫廷音乐机构，宫廷乐人，宫廷乐种及音乐表演技艺。袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》第二章中以太常寺、梨园和教坊作为研究对象，对近代曲的表演机构进行了深入的考察。左汉林的《唐代乐府制度与歌诗研究》（商务印书馆，2010）对唐代宫廷音乐机构太常寺、梨园、教坊与音乐的关系做了进一步揭示，并考察了乐府制度与唐代歌诗的关系。这些对唐代宫廷音乐机构情况进行探讨的论著，对于我们考察中唐宫廷音乐机构运转情况具有重要参考意义。

## （一）宫廷音乐机构的探讨

关于教坊的研究，有左汉林《论教坊在中晚唐的发展和衰落》（《乐府学》第一辑，2006），该文指出教坊从德宗朝到武宗朝保持了平稳的发展。柏红秀《论中晚唐教坊的发展特点》（《乐府学》第四辑，2009）对此做出了进一步的考察，认为中晚唐教坊在发展上呈现出开放性，这表现在两点：一是乐人选拔与音乐技艺学习等方面，教坊向民间全面开放；二是在音乐表演上，教坊实行雇佣制，全面参与到民间的音乐表演活动中来。刘洁《中晚唐教坊演化考》（《乐府学》第六辑，2010）有着更为细致的分析，指出宫廷教坊向商业谋生转移，并呈现出鲜明的特点：教坊生存机制上的商业化、教坊曲调的词调化、教坊曲辞的令词化。赵维平《宋教坊的形成、内容与唐教坊的关系考》（《音乐艺术》2014年第2期）从教坊传承关系入手涉及对唐教坊的考察。从更为宏观的角度进行探讨的是黎国韬《历代教坊制度沿革考——兼论其对戏剧之影响》（《文学遗产》2015年第1期），该文较有新意地指出：元和时期西京三教坊（内教坊、左教坊、右教坊）被“合并”成一个教坊，而且内教坊已从禁中移出至延政里，这时期唐代教坊规模大幅缩减。对于太常寺的探讨，有孙晓晖《唐代太常乐章研究》（《云南艺术学院学报》2001年第4期），该文通过梳理“两唐书”及《唐会要》《大唐郊祀录》《乐府诗集》中唐代所使用的郊庙乐章情况，

细致分析了唐代太常运作的机制和雅乐乐调的情况。王铂涵《唐代太常礼乐制度研究》（河南师范大学 2014 年硕士学位论文）探讨了太常寺的机构构成、运作机制、人员编制、乐部制度及相关问题，认为太常寺处于礼乐的核心地位。

## （二）乐人与乐官研究

乐人是乐府活动主体，也是构成乐府诗音乐形态的重要元素。对乐人的考察，有毛水清《唐代乐人考述》（东方出版社，2006），该书为 122 位唐代乐人作传，详细论述了乐人生平、事迹及活动。柏红秀、黄静《略论中唐诗人与乐人——兼析唐诗与音乐之关系》（《盐城师范学院学报》2006 年第 2 期）分析了中唐诗人对乐人的关注，认为这不但使得唐代诗歌内容更加丰富，而且使诗歌与音乐结合得更为紧密。左汉林、高付军《唐代梨园的乐官、乐工和组织》（《乐府学》第二辑，2007）详细考察了梨园的乐官、乐工，指出乐官是由宦官担任，并不一定具备音乐才能；而梨园弟子是具有高超技艺的乐工。左汉林《唐教坊乐工考》（《乐府学》第三辑，2008）不仅考证了乐工事迹，还详考了其音乐技能和供奉教坊的时间。左汉林《唐梨园弟子考辩》（《乐府学》第五辑，2009）分析了梨园弟子的生平和技艺情况。另有柏红秀《乐人身份与江南逢李龟年作者之争》（《江海学刊》2014 年第 6 期），文中经过考证得出结论：李龟年是市井乐人，不是梨园乐工。对乐官的探讨，有任飞《唐代太常、教坊乐官研究》（福建师范大学 2011 年博士学位论文），该文选择在唐代国家音乐生活中占有绝对重要地位的太常寺和教坊乐官为研究对象，综合探讨了乐官的机构、职能、铨选、俸禄、考核、乐官与音乐活动等相关问题，为了解唐代上层社会的音乐文化生活提供了支撑。另有王岩《唐代太常博士考论》（陕西师范大学 2013 年硕士学位论文）利用史籍与墓志等材料，在搜集整理唐代太常博士的人物及事迹的基础上，较为全面地探讨了唐代太常博士在官职中的地位，及其谥号拟定过程中所起到的作用。王雪铃《唐代太常博士拟谥考论》（《南开学报》2014 年第 5 期）以唐代太常博士拟谥过程为研究对象，并进行了详细地考述。刘万川《唐太乐丞职官性质考述》（《乐府学》第十二辑，2015）探讨了唐太乐丞的性质，认为其属于方伎官、流内官，总体而言不是清官。任飞、杨迎的《唐代太常少卿考》（《艺术研究》2016 年第 1 期）在前人研究的基础上，从唐代太常少卿的任职时间、音乐

素养、任职性质、升迁方式等方面进一步深化了太常少卿的相关问题研究。

其他方面的探讨，有韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》北京大学出版社，2009，该书对唐代宫廷音乐中鼓吹部与横吹部的使用进行了分析，上编第一章中指出：鼓吹部在唐代的分工更细，所以使用范围更广，不仅仅在赏军功的卤簿之仪中；凯乐在唐代作为军乐被确定下来，但是使用单一，用于“献俘常仪”。下编第二章中指出横吹在唐代列入了鼓吹部，主要用于卤簿，并总结了唐代横吹用于卤簿仪式的情况。孙晓晖在《唐代的卤簿鼓吹》（《黄钟：武汉音乐学院学报》2001 年第 4 期）中对鼓吹部、羽葆部、铙吹部、大横吹部、小横吹部的表演情况及卤簿鼓吹所适用的等级范围情况进行了探讨。王立增《唐代鼓吹乐大横吹部用乐考》（《乐府学》第一辑，2006）一文对唐代鼓吹部中大横吹部所使用音乐的来源、分属曲辞部类的情况及产生分类差异的原因均进行了详细地考察，如指出以前论及唐代鼓吹乐大横吹部所用的乐曲是错误的，真正的大横吹部所用乐曲见载于陈旸《乐书》中所引的《唐乐图》一书。左汉林《唐代大酺考》（《乐府学》第十一辑，2015）考证和统计了唐代大酺活动。于海博《论唐代百戏的界定》（《乐府学》第十二辑，2015）认为唐代百戏依然保持着前代百戏通俗娱乐表演的基本性质，呈现出奇异技能、滑稽嘲谑、武力对抗三大表演范式，涵盖众多艺术门类，但是却并未形成独立的状态。张树国《汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》（人民出版社，2013）从郊祀、宗庙两个方面论述国家的祭祀，并谈论了祭祀对郊庙歌辞的诗学观念、艺术等方面的影响，认为唐代宗庙制度的完善促进了宗庙雅歌的撰作。

## 三　中唐乐府的文学研究

21 世纪以来，不少学者对唐代乐府文学进行了整体的探讨，其中涉及了中唐乐府文学。吴相洲《唐代歌诗与诗歌》（北京大学出版社，2000）第四章讨论了中唐元白诗派的创作与歌诗传唱的关系。赵淑平《乐府诗的绝唱——唐代乐府诗成就探说》（《社会科学辑刊》2002 第 1 期）指出中唐新乐府求新求变的特点具有重大价值，并认同其推动唐代乐府成为汉魏乐府后又一个高峰的意义。王立增《唐代乐府诗研究》（扬州大学 2004 年博士学位论文）上编第二章经过分析，认为中唐是新题乐府走向繁荣的阶

段，这不仅表现在新题讽喻乐府诗方面，还表现在其他题材和风格的新题乐府诗。其中较为细致地探讨了如新题讽喻乐府诗在中唐兴起的原因，大历时期旧题乐府诗与新题乐府诗的消长嬗变，以及张、王、元、白乐府诗之异同等重大问题。毛梅清、尚永亮《唐五代乐府诗创作情形之定量分析》（《乐府学》第十辑，2014）用定量分析的新方法厘清了唐五代乐府诗创作数量、作者数量及其在不同时段的分布情形，指出中唐是乐府诗的繁荣期，并进一步揭示出中晚唐乃至五代时期是新题乐府的变化期和兴盛期。钱志熙的《唐人乐府学述要》（《中国社会科学》2013年第8期）指出中唐以后乐府的主要方向在于尚义派的发展。元结、顾况至元稹、白居易提倡新题乐府，其倾向为尚义；韩孟一派杂拟乐府歌谣，带有自我作古的倾向。吴振华《唐代乐府诗简述》（《乐府学》第十二辑，2015）对中唐重要乐府诗人如张、王、元、白等均进行了介绍。袁绣柏《论隋唐“涉辽”乐府诗的主题特征》（《乐府学》第十辑，2014）从地域角度进行考察，认为隋唐“涉辽”乐府诗以战争为中心。对中唐乐府诗人思想观念的研究，有王辉斌《论唐代诗人的乐府观》（《吉林师范大学学报》2013年第2期），文中分析了卢照邻、韩愈、元稹、皮日休四人。认为韩愈的乐府观，主要表现在：继承与发展了卢照邻的以“古体写新题”的方式、认可白居易的新乐府理论并进行艺术实践、在“琴曲类”乐府创作中注重“二古一新”的关系三个方面。而元稹首肯刘猛、李馀的这种自制新题而又“全创新词”的“古乐府”诗等做法，反映出其“革古以创新”的乐府诗观。陈瑞娟《唐人的乐府诗观研究》（《中国典籍与文化》2016年第1期）指出中唐文人重视讽兴教化功能，元稹、白居易以革新为观念，创立新乐府的创作理论。对唐乐府与唐前乐府关系的分析，有曹钰《论唐代乐府诗对汉乐府的接受》（《安康师专学报》2006年第1期），文中探讨了唐代文人接受汉乐府的三种方式。关于乐府诗对后世影响的探讨，有谈莉《唐乐府诗声律的发展和诗乐关系的转型》（《甘肃社会科学》2015年第4期），该文认为词体确立的过程即乐府演变的过程，唐代乐府诗总体上有着明显的格律化倾向。

### （一）中唐乐府断代研究

结合中唐的历史背景和音乐背景，对中唐的重要乐府诗人，如张籍、王建、元稹、白居易、孟郊、李贺等的乐府诗进行研究，考证了

一些具有代表性但尚未得到解决的学术问题，以求揭示出中唐乐府诗的时代共性和区别于其他时段的乐府诗的独特特征。韩国学者安善晶《中唐乐府诗艺术研究》（中国社科院2009年博士学位论文）以中唐代表性的乐府诗人为例，叙述了中唐以前到中唐乐府诗发展的情况，着重论述了中唐乐府诗的艺术成就，并阐述了中唐乐府诗对晚唐以后的文学甚至韩国文学的深刻影响。刘航《对风俗内涵的着意开掘——中唐乐府的新思路》（《文学遗产》2004年第4期）指出挖掘诗题蕴含的风俗内涵是中唐乐府诗革新的重要思路。梁海燕《中唐乐府诗人尚俗思想再思考》（《文艺理论研究》2011年第4期）在乐府诗体的雅俗嬗变历程中，重新审视了中唐新乐府诗人倡导恢复乐府诗俗体性能的努力，并指出这是文人诗学中的个体成员对于民间群体诗学的又一次向往。宁峰《民俗视阈里的中唐乐府诗》（《荆楚理工学院学报》2014年第6期）沿着民俗思路继续开拓。赵岩《论中唐乐府题边塞诗》（中央民族大学2007年硕士学位论文）对中唐乐府边塞诗进行专述。另有沈笑颖《论中唐边塞主题乐府诗的复变》（《名作欣赏》2016年第2期）着重分析了中唐边塞主题乐府诗的创新之处。徐维《中唐妇女题材的乐府诗研究》（西北大学2007年硕士学位论文）另辟蹊径，挖掘中唐妇女题材的乐府诗。除此之外，以音乐文学为研究对象进行探讨的有张斌《中晚唐文人音乐文学研究》（苏州大学2003年硕士学位论文）和张莉《唐元和时期音乐文学研究》（西北大学2011年硕士学位论文）等。

围绕《乐府诗集》曲辞类别展开的中唐乐府诗文学特征研究，有韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，该书第三章中指出唐代鼓吹曲辞已具备了文人化特征，赋题、体式、风格均表现出多样化。中唐鼓吹乐府创作在人员和数量上虽然都不是很突出，不及盛唐的成就，但风格最为多样，同时也可明显看出盛唐气象在中唐的衰微。袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》第三章认为“选诗入乐”的歌词创作方式会影响到唐代诗歌的创作题材；《杨柳枝》在中唐逐步向咏物、述人及写史等主题多向发展。周仕慧《琴曲歌辞研究》第四章认为唐人在乐府琴歌创作中，无论是在乐府旧题还是乐府新题的创作中，都十分注重重申汉魏乐府本事大义或者秉承乐府写实的传统；同时指出这种复古亦寓有革新内容。向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》上编第三章中指出《行路难》在唐代文人心目中已具有了深厚的文化内涵，即对于人生艰难的感悟，这近乎一个“母题”。

## （二）新乐府研究

新乐府创作的繁荣是中唐乐府诗的显著特征之一，因此不少论著探讨了新乐府的相关问题，取得的研究成果也较为丰富。比较有代表性的是张煜《新乐府辞研究》，该书比较全面地论述了新乐府的起源、入乐以及白居易和其他诗人的新乐府创作情况，为后人研究开启了思路。书中以《乐府诗集·新乐府辞》为研究对象，采用乐府学研究方法，对新乐府的含义做了进一步揭示；证明了新乐府并非都是不入乐的文人诗；探讨了唐代翰林学士与新乐府辞创作之间的关系；并重新考察了张籍、王建、元稹、白居易创作新乐府的互动关系，指出是张、王古乐府开启了元、白的新乐府创作，而元、白的新乐府创作则影响了张、王新乐府的创作。

21 世纪以来，学界对新乐府概念依然进行了探讨。不少学者对乐府诗中的众多概念进行了分析，以求明晰乐府的内涵，吴相洲、王立增等人对乐府及唐代乐府均有相关阐述。朱炯远《论新乐府运动争议中的几个问题》（《文艺理论研究》2000 年第 2 期）从文献的角度限定新乐府，即要在古人的典籍里有所依据。否则即使某一首诗从诗题、内容、体制到笔法均与新乐府毫无二致，也应将其划归于新乐府之外。尚丽新《论新乐府的界定》（《云南艺术学院学报》2003 年第 1 期）对韦应物、张籍的歌行和孟郊的新题乐府进行了细致地分析，认为歌行与新题乐府基本上没有差别。陈才智《新乐府名义辨析》（《南阳师范学院学报》2004 年第 7 期）将新乐府分为四个层次以做界定，第一层次，广义的乐府只要在音乐性、乐体、乐府精神、乐府体制、乐府题目中其中一方面具有新的因子。第二层次，张籍、王建和刘猛、李馀、元白等人的某些古题乐府（古乐府）。第三层次，新题乐府。第四层次，狭义的新乐府就是指白居易的《新乐府》50 首。陈瑞娟《中唐新乐府诗体探析》（《理论界》2012 年第 2 期）探讨了中唐新乐府诗的诗体特征，指出这种体裁样式借鉴了汉魏古乐府体式，并用唐代民间流行的歌谣体“三三七体”来改造乐府诗，结合着组诗的形式来全面表现主题，即强调创作具有讽喻性、时事性的新题乐府诗。

对新乐府诗歌艺术特质的研究，较为重要的有耿志坚《中唐“新乐府”与“乐府诗”押韵韵脚四声韵律之比较研究——以白居易、元稹、刘禹锡为例》（《乐府学》第七辑，2012），该文从新乐府与音乐关系进行探讨，认为白居易、刘禹锡的“乐府诗”“新乐府”应该具备了“歌诗”的

条件，这些合于音律的诗作，只要谱了曲子都是能够“入乐”的。邓全明的《论汉乐府、新乐府的叙述发展》（《苏州教育学院学报》2001 年第 3 期）从叙事学的角度来发掘新乐府的艺术。也有学者看重中唐新乐府对于后世诗歌的影响，如宋尔康《晚唐五言古诗对中唐新乐府运动的继承和发展》（《河南师范大学学报》2003 第 4 期）和刘亮《论晚唐乐府诗对新乐府诗风的继承与发展》（《韶关学院学报》2007 年第 2 期）。以女性视角关注新乐府的有王运涛《新乐府诗人对女性悲剧命运的展示与思考》（《沈阳大学学报》2005 年第 1 期）和张建军《新乐府诗人对女性不幸命运的展示》（《内蒙古电大学刊》2007 年第 4 期）。重新乐府诗现实性的有段军、耿光华《情钟于民，心系于众——对“新乐府”诗派“向民性”本质特征的思考》（《河北北方学院学报》2007 年第 3 期）和王辉斌、王楠《唐代新乐府诗派的批评论》（《吉林师范大学学报》2013 年第 4 期）。

关于“新乐府运动”的讨论仍然存在，如赵乐《元白新乐府运动再论》（《内蒙古大学学报》2011 年第 2 期），该文指出“新乐府运动”是存在的，但（《文学遗产》2013 年第 1 期）认为“新乐府运动”是一场政治运动而非文学运动。杜晓勤《〈秦中吟〉非“新乐府”考论——兼论白居易新乐府诗的体式特征及后人之误解》，《文学遗产》2015 年第 1 期对此看法不同，他在探讨清人将《秦中吟》误当作新乐府时，指出胡适编《白话文学史》将李绅、元稹、白居易的新乐府创作活动扩大化、运动化，实际上中唐“新乐府”数量有限且影响小，不能称之为“新乐府运动”。王雪菲《从“新乐府运动”到“格律诗运动”》（《广西师院学报》2002 年第 3 期）对比分析了“新乐府运动”与“格律诗运动”，认为“新乐府运动”是格律诗向自由体的转化。田耕宇《“古文运动”与“新乐府运动”创作的致用务实精神》（《西南民族大学学报》2007 第 5 期）指出“古文运动”的“致用务实”宗旨与“新乐府运动”稽政与悯民的本质内在相通。

### （三）中唐乐府诗人研究

此方面的论文数量较多，且对象较为集中，如元结、李绅、张籍、王建、元稹、白居易、刘禹锡、韩愈、孟郊、李贺等。

**1. 对元结乐府诗的研究**

此间研究集中在其是否新乐府运动先驱上。其中开辟了新角度的是日本学者邓芳《元结乐府的“比兴体制”及其对新乐府的意义——从〈春陵

行〉及相关政论文谈起》（《乐府学》第五辑，2009），该文以《春陵行》及相关政论文为例，从比兴体制、“采国风”与“系乐府”方面展开，指出白居易关于采诗、美刺、察政得失和上感下化的理论主张，实际上都在元结的乐府理论中可以找到源头。高林广《极帝王理乱之道系古人规讽之流——元结诗学思想述评》（《广播电视大学学报》2000年第3期）认为元结诗歌创作倾向上的振发风雅、关切时政，审美追求上的古朴雅正及其以真气发愤的特点，对之后新乐府运动有巨大影响。何诗海《晓鸡谁唱第一声——论元结在新乐府运动中的地位》（《求索》2002年第4期）从元结的诗学理论、创作时间及实践方面考察，认为元结是新乐府运动的真正先驱，而并非杜甫。姬沈育《论盛、中唐转折时期的著名诗人元结》（《华北水利水电学院学报》2003年第2期）认为元结在中唐的现实主义诗风中发挥了重大作用。持相同观点的有姜晓霞《唐代新乐府运动的先驱——元结》（《昆明冶金高等专科学校学报》2008年第4期）。台湾学者朱我芯《唐代新乐府之发展关键——李白开创之功与杜甫、元结之双线开展》（《政大中文学报》2007年第7期）别出心裁，不再囿于元、杜贡献之争，而是中肯地评价了二人在新乐府运动中的“左膀右臂”之功。何林军《试论元结与新乐府运动》（湘潭大学2004年硕士学位论文）系统论述了元结诗歌理论与创作实践对新乐府运动的影响。张晓宇《元结研究》（河北大学2014年博士学位论文）第一章指出元结提倡文学创作应当继承风雅传统，以发挥规讽作用，反对绮靡文风。第五章指出元结对新乐府运动的影响，认为其“风雅”“规讽”诗论对新乐府理论具有开启作用，诗歌题材对新乐府创作具有借鉴意义。从元结的诗学思想和创作实践出发，关注元结现实主义诗风对中唐诗歌影响的硕士学位论文有王景涛《元结与中唐现实主义诗风》（陕西师范大学2009年硕士学位论文）和陈蕾《元结的诗学思想及其诗歌创作》（广西师范学院2010年硕士学位论文）。陈麦《元结诗文及其思想研究》（华东师范大学2010年硕士学位论文）和刘备《元结诗歌题材分类研究》（信阳师范学院2012年硕士学位论文）对元结乐府诗有所涉及。

**2. 对李绅乐府诗的探讨**

集中在其是否新乐府诗人和与新乐府运动的关系上。卢燕平的《李绅新论》（《文学遗产》2004年第4期）对李绅历来被归为新乐府诗人这一观点产生了质疑，认为李绅的诗歌无论从创作动机、情感内容还是创作手

法等方面，都具有明显的主观抒怀倾向，因此指出将李绅文学地位等同于新乐府诗人是欠妥当的。严正道《李绅及其诗歌研究》（南京师范大学2011年博士学位论文）对卢燕平的观点进行了反驳，认为以《追昔游集》作为判断李绅不是新乐府诗人的做法是有失事实依据的。并从元、白和作中推测《新题乐府二十首》中失传的八首诗题，还原其主题，认同李绅对新乐府运动的贡献有：他是新题乐府的初创者和新乐府运动的推动者。郭杏芳、孙鹤《浅论中唐诗人李绅的诗歌》（《周口师范学院学报》2003年第4期）指出李绅在中唐诗人中占有相当重要的地位，要肯定其在新乐府运动中的首倡之功。赵志强《李绅与"新乐府运动"关系的考察》（《华北电力大学学报》2005年第1期）认为李绅首次标示"新题乐府"具有重大意义，对白居易正式提出"新乐府"这个概念有直接的启发意义。罗进军《人心莫厌如弦直 淮水长怜似镜清——李绅及其诗歌研究》（兰州大学2007年硕士学位论文）指出李绅积极参与"新乐府运动"，与元、白等一道共同推动了中唐叙事诗的发展。金悦《王建李绅诗歌比较研究》（东北师范大学2011年硕士学位论文）将李绅与王建在新乐府运动中的地位与作用进行对比，论证了李绅的首倡之功。冯涛《论李绅前后时期诗歌风貌的不同及成因》（《辽宁教育行政学院学报》2005年第5期）和赵志强《李绅诗歌综论》（《学术交流》2008年第9期）从李绅诗歌创作的全部实际出发，指出不能把李绅归入与元、白同路的通俗化诗派，他的诗歌有着从通俗到典雅并逐渐雅化的过程。另严正道《李绅及其诗歌研究》（南京师范大学，2011年博士学位论文）中亦有对李绅诗歌风格变化的详细考察。

**3. 张籍、王建乐府诗研究**

在张籍乐府研究中，较有代表性的是吴利晓《张籍乐府诗研究》（沈阳师范大学2013年硕士学位论文），文中以《乐府诗集》为底本，参照其他相关文本，系统研究了张籍旧题乐府和新题乐府，较为正确地判定了张籍在乐府诗发展史上的历史地位。韩文奇《张耒与张籍乐府诗之比较》（《甘肃广播电视大学学报》2006年第2期）和徐礼节《论张耒晚年"乐府效张籍"》（《安徽大学学报》）2007年第4期）分析了张耒对张籍乐府的学习。杨武艺《张籍诗歌研究》（新疆师范大学2010年硕士学位论文）探讨了张籍诗歌的创作倾向及其对当时中唐诗歌思潮以及后世诗人产生的影响。针对具体作品《节妇吟》进行分析的有刘时节《张籍〈节妇吟〉

之我见》（《东坡赤壁诗词》2006年第3期）和刘明华《张籍〈节妇吟〉的本事与异文》（《文献》2010年第2期）。关于王建乐府，论文多集中在对其乐府诗艺术特点的探讨和对《宫词》的分析上。张耕《论王建乐府》（《唐代文学研究》第十辑，2002）论析了王建乐府诗的艺术成就。王君泽《简析王建乐府诗的艺术因子》（《德州学院学报》2007年第1期）认为王建乐府独具卓绝之姿，是诸种艺术因子的结合体。王丽婷《王建乐府诗研究》（内蒙古大学2010硕士学位论文）结合生平与创作思想，对王建乐府诗的思想性和艺术风格进行了分析并明确了王建乐府的独特贡献。金悦《王建李绅诗歌比较研究》（东北师范大学2011年硕士学位论文）中论述了王建在新乐府运动中的酝酿之功。王莉《王建乐府诗的女性关照》［《现代语文（学术综合版）》2013年第10期］通过分析王建乐府诗中的女性形象，访寻男性笔下所透露出来的男权意识，女性关照背后的心理内涵与时代隐含。贺忠《唐王建〈宫词〉笺证》（复旦大学2006年博士学位论文）采用史诗互证的方法，结合金石材料和新近考古成果，对王建《宫词》作了全方位的探讨。上编注重对文本的笺释，下编着重对其中涉及的问题进行考证，如《宫词》著作年代、乐府宫词的艺术特点、《宫词》各种版本及相关流传脉络等，具有重要的学术价值。高敏《王建宫词研究》（中南民族大学2012年硕士学位论文）着重分析了王建宫词特色及蕴含的唐代宫廷文化，并试图阐释宫词的含义，梳理宫词的产生发展以及王建创作宫词的缘由。此外对《宫词》与音乐关系进行专门考察的有贺忠《王建〈宫词〉中所见唐代宫廷柘枝舞》（《舞蹈》2009年第3期）、贺忠《王建〈宫词〉中所见之唐代宫廷用乐》（《四川戏剧》2009年第6期）和贺忠、唐雯《由王建〈宫词〉看唐代宫廷音乐之保密及传授》（《高等函授学报》2009年第6期）。

关于张、王乐府的综合研究，有于展东《“张籍王建体”研究》（陕西师范大学2009年博士学位论文），该文对张籍、王建诗歌的整体性进行了研究，上编考察了二人并称的原因和与中唐两大诗派的代表人物韩愈、白居易之间的交往情况；中编分析了在中唐大的文化背景下张、王二人大力创作乐府诗的原因，张王乐府在当时被传唱的情况以及二人乐府诗中的唱和现象；并结合具体作品，详细分析了二人乐府诗的艺术特点。对张、王乐府艺术特点的论述，徐礼节《论张王乐府寓“变”于“复”的艺术追求》（《合肥师范学院学报》2008年第2期）较有代表性，该文详细地

展示了张、王对古乐府民歌的恢复尤其是汉乐府“缘事而发”的现实主义精神和古朴浅俗的艺术风貌。李军《论“张籍王建体”的艺术特征》（《连云港职业技术学院学报》2002 年第 1 期）分析了二者诗歌创作上的艺术特点。张佩华《谈张籍、王建对新乐府运动的贡献》（《青海社会科学》2003 年第 2 期）认为张籍、王建是唐代新乐府运动的主将，上继汉魏，近承杜甫，下启元、白，起到了举足轻重的桥梁作用。刘光秋《王建、张籍歌诗“同变时流”解》（《黔东南民族师范高等专科学校学报》2003 年第 5 期）运用社会学、传播学的新角度，指出了“时流”的内涵与“同变时流”的过程。许总《论张王乐府与唐中期诗学思潮转向》（《华侨大学学报》2004 年第 2 期）分析了中唐思潮下的张、王乐府。张佩华《论张籍、王建的乐府诗成就》（《青海民族学院学报》2005 年第 2 期）指出二者诗歌创作的黄金时期亦即各自的创作中期，均创作了大量乐府诗，在当时产生了很大的影响。王一兵、栾为《〈乐府诗集〉中的“张王乐府”研究》（《学习与探索》2008 年第 6 期）着重探讨了张、王乐府中的古义。另外，由于王建创作的年代还不能够确定，所以学界对于王建乐府与元白乐府的关系，历来说法众多，如徐礼节、余恕诚《张王与元白新乐府关系考论》（《安徽师范大学学报》2005 年第 4 期）指出由于张王乐府与元白乐府之间创作年代的不同，而且彼此交往不够频繁，且风貌各异，所以元、白受张、王直接影响的可能性不太大。对此看法不同的是张煜《张王乐府与元白新乐府创作关系再考察》（《文学评论》2007 年第 4 期），文中认为张王古乐府影响并开启了元白新乐府，并进而提出张王新乐府是在元白新乐府的影响下发展并繁荣起来的观点。此外，方向明《中唐乐府诗研究》第二章中分析了张王元白对旧题乐府诗态度之差异：张王主张恢复古乐府“正声”，而元白有意识地贬抑旧题乐府。

**4. 元稹乐府诗研究**

关于元稹乐府诗，学界主要集中在对其乐府诗思想及艺术特点的探讨上。周仕慧《琴曲歌辞研究》第四章中提及元稹对乐府诗歌音乐性的探讨，认为其体现了唐人乐府观的变化以及唐旧题乐府创作的新变：缩小了音乐乐调对旧题乐府歌诗的决定作用，而用一种新的观念和方式强调了旧题乐府歌辞本事。丁庆《唐代元稹乐府诗的音乐思想述评》（《黑河学刊》2011 年第 1 期）通过分析以《和李校书新题乐府十二首》为代表的乐府诗，考察了元稹传统的儒家礼乐治国思想。杜学霞《元稹的诗体理论》

（《河南教育学院学报》2013年第6期）分析了元稹“尊古轻律”的思想倾向，但指出元稹诗体理论与其创作实践出现了明显的背离。李雪《论元稹的乐府观》（《长春工业大学学报》2014年第5期）从乐府源流观、功用观和艺术观三方面，探讨了元稹乐府观对其诗学观及诗歌创作产生的影响和对中唐乐府观和乐府学以及后世乐府创作产生的影响。此外，万建军《元稹诗歌研究》（扬州大学2009年硕士学位论文）指出元稹是新乐府运动的首倡者，他重视诗歌的讽喻功能，并提倡利用乐府诗体写作讽喻诗。丁河滨《走近元稹——元稹研究》（黑龙江大学2009年硕士学位论文）中分析了元稹新乐府创作的特点，并用西方叙事学理论分析了元稹乐府诗的叙事特质，如情节的虚构性，主体要求参与积极的杂乱叙述方式，悲剧告终的人物命运等。单篇作品的探讨有蒋济永《“在”的意义与追问：元稹〈行宫〉新析》（《江海学刊》2000年第4期），该文利用海德格尔的存在论做了一次存在主义的解诗尝试。

**5. 白居易乐府诗研究**

白居易乐府诗研究在这一时期仍是学人关注的重点，相关论文多围绕《新乐府》展开。对白居易新乐府进行探讨的有张福庆《白居易新乐府诗面面观》（《外交学院学报》2002年第4期）和景志明《惟歌生民病，愿得天子知——白居易“新乐府运动”诗歌理论评述》（《西昌师范高等专科学校学报》2002年第4期），二者指出白居易新乐府诗具有写实功能。王锡九《白居易新乐府对宋元诗歌的影响》（《江苏教育学院学报》2003年第5期）论述了白居易新乐府诗创作中的讽喻性及对后世诗歌的影响。夏云秋《白居易新乐府对叙事诗的革新》（《桂林师范高等专科学校学报》2016年第1期）利用西方叙事学理论分析了白居易新乐府的革新之处。曲敏佳《白居易新乐府诗研究》（内蒙古师范大学2011年硕士学位论文）详细论述了白居易新乐府诗的缘起、成因、个性特征及得失，从而在厘清乐府诗发展脉络的基础上剖析了白居易新乐府诗的成功与缺憾。

围绕《新乐府》主题思想展开的论述，有刘明华《文体选择与文体自觉——白居易〈新乐府〉创作之再认识》（《中山大学学报》2000年第6期），文中指出由于身处特殊环境，白居易以政治官员的身份用《新乐府》实践“谏官型”的文学理论。王艳军、庞振华《白居易的谏官、采诗理想下的〈新乐府〉》（《文艺评论》2015年第8期）利用现实中唐与周边民族关系，说明白居易的新乐府已达到写实的目的。梁海燕《〈新乐府〉之创

作理念新说》（《沈阳师范大学学报》2008年第5期）指出白居易诗创作实践上的“劝上”与“化下”是本于“风教—采诗”为核心的政治教化观念，这在大量采用三七杂言的现象中也可得到体现。李传慰、聂艳莲《儒学思想与白居易〈新乐府〉创作》（《现代语文》2009年第1期）介绍了白居易《新乐府》创作的思想原因。王丽《论白居易〈新乐府〉中的“边塞诗”》（《内蒙古农业大学学报》2012年第6期）从边塞诗角度解读了《新乐府》的写实性。魏义刚《浅谈白居易诗歌的史实性和批判性——以〈新乐府〉为例分析》（《黑龙江史志》2015年第1期）对《新乐府》思想内容进行了考察。另有沈聆《〈新乐府〉诗中的音乐史料》（《洛阳师范学院学报》2006年第3期），该文指出了《新乐府》中的音乐史料价值。

对新乐府艺术特点的分析，有王立增《白居易〈新乐府〉的“歌辞造型”——兼论其艺术性的评价问题》（《三峡大学学报》2007年第6期），文中将白居易《新乐府》界定为一组歌辞，指出《新乐府》全部采用统一的程式是为了便于乐工配乐时易于操作，这符合白居易要配乐歌唱以达到传诵目的的理念。杜晓勤《〈秦中吟〉非“新乐府”考论——兼论白居易新乐府诗的体式特征及后人之误解》（《文学遗产》2015年第1期）认为清人将《秦中吟》误当作了新乐府，文中指出《白氏文集》中卷三、卷四“新乐府”诗与卷二“古调诗”中《秦中吟》，虽均属于“讽喻诗”，但是一为杂言新乐府，一为五言古调诗，体式不同。贾文丰《关于“首句标其目”——与李景隆先生商榷》（《河南电大》2000年第2期）认为，白居易《新乐府序》“首句标其目”是指首句标举了诗歌的标题，而非开头就揭示主题。张煜《万斯同〈新乐府〉对白居易〈新乐府〉的因革》（《乐府学》第四辑，2009）中论述了万斯同新乐府与白居易新乐府在创作手法上的一脉相承之处。

对《新乐府》与《诗经》关系的探讨，有张煜《白居易〈新乐府〉创作目的、原型等考论》（《北京大学学报》2007年第5期），文中强调白居易新乐府创作的借鉴原型并不是人们通常所说的《毛诗》，而是取自《尚书·五子之歌》。方向明《白居易〈新乐府〉原型之考论》（《乐府学》第五辑，2009）对此意见不同，认为尽管白居易《新乐府》在内容上对《五子之歌》多有取法和借鉴，但《五子之歌》只能算是《新乐府》的源头之一，《新乐府》最直接最具体的原型仍然是《诗经》。陈秀芳《论白

居易〈新乐府〉题材来源的多样性》（《聊城大学学报》2010 年第 2 期）指出《新乐府》五十首的诗歌题材取材于民间传说、现实社会生活以及诗人的亲身体验。史春丹《论白居易〈新乐府〉篇目的回环式结构模式》（《沈阳师范大学学报》2010 年第 2 期）认为《新乐府》回环式的结构模式是受《诗经》、汉乐府和白居易本身政治理念的影响，目的是对诗歌主题意旨进行强调。李晓黎《从〈新乐府〉小序看白居易的〈诗序〉观》（《中南大学学报》2011 年第 1 期）指出“一句式”小序体现了白居易的《诗序》观：重视首句，把续申之词的地位看得相对较低，这丰富了唐代的《诗》学思想。孙庆艳《从〈新乐府〉看白居易的〈诗经〉观》（《临沂大学学报》2012 年第 4 期）认为《新乐府》不仅从编纂体例、总体安排上模仿《诗经》，而且继承了《诗经》的美刺精神和优良传统。孟飞《白居易〈新乐府〉五十章丛考》（《乐府学》第十辑，2014）指出白居易《新乐府》题材的来源除前人指出的《秦中吟》《策林》之外，还可从其自作诗文及元稹诗文中找出线索。

针对具体作品进行的探讨，有方向明《中唐乐府诗研究》，该书第六章中挖掘了《五弦弹》《骠国乐》《西凉伎》等作为音乐史料的作用，了解了中唐音乐较之初盛唐的变化。杜兴梅《从〈七德舞〉与〈立部伎〉看白居易的“刺雅乐之替”》（《乐府学》第七辑，2012）从文献、乐舞、诗歌三个层面综合梳理了《七德舞》与《立部伎》，指出其是白居易对唐代以来宫廷乐舞反思的成果。其《玉螺一吹椎髻　铜鼓千击文身踊——论白居易对〈骠国乐〉舞的“闲语”》（《乐府学》第八辑，2013）对白居易观《骠国乐》后的“闲语”进行了翔实地考察，并探寻了白居易忧国忧民的情怀。刘航、李贵《白居易〈井底引银瓶〉的民俗学问题》（《文史知识》2001 年第 1 期）挖掘了《井底引银瓶》的民俗学价值。另对作品主题思想进行探讨的有赵其钧《试为白居易〈缚戎人〉一辩——兼谈陈寅恪先生对该诗的看法》（《宁波职业技术学院学报》2001 年第 3 期）、赵其钧《心路与归路追求与悔恨——元稹、白居易同题之作〈缚戎人〉之比较》（《学语文》2002 年第 1 期）、刘铭《白居易〈井底引银瓶〉诗主旨新解——以〈周易·井卦〉为坐标》（《周易研究》2009 年第 10 期）和赵雪莹《不同时代的女性悲歌——论〈上阳白发人〉和〈陪衬人〉的人本意识》（《洛阳大学学报》2005 年第 3 期）。郎锦华《从〈卖炭翁〉谈“炭”“碳”之辨》（《语言文字周报》2010 年第 5 期）从文字角度辨析了《卖炭

翁》文本中的“炭”与“碳”。王文丹《简论白居易〈秦中吟〉的思想内容和表现手法》（《新乡学院学报》2016年第3期）论述了《秦中吟》的写作内容与艺术特点。另有关于《忆江南》等具体作品的解读，如曲玉红《红与蓝——谈白居易〈忆江南〉的感情色彩》（《胜利油田师范专科学校学报》2005年第2期）等，碍于篇幅，不再赘述。

对“元白”乐府的研究，有吴相洲《论元白新乐府创作与歌诗传唱的关系》（《中国诗歌研究》第二辑，2003），该文从诗歌传唱的角度对元白新乐府诗进行了重新审视，指出元白的新乐府创作是对盛唐以来朝廷音乐反思的结果，目的是以这种新的歌诗取代朝廷的大雅颂声和乐府艳歌。其《论元白对古乐府传统的颠覆》（《文学评论》2010年第1期）则指出元白试图颠覆古乐府的行动，对于古乐府传统的延续不可能产生实质性的阻断作用。另有重要论文左汉林《唐代采诗制度及其与元白新乐府创作的关系》（《山东大学学报》2006年第6期）和尚永亮《“元白”并称与多面元白》（《文学遗产》2016年第2期）前者通过探讨唐代采诗制度及其与元白新乐府创作的关系，指明元白创作的新乐府既没有在民间以徒歌的形式流传和传唱，也没有在朝廷配乐演唱，元白新乐府在当时未曾入乐。后者考察了“元白”并称的问题，认为历代对“元白”并称的批评，有不合实际者。指出：“元”先“白”后的称谓次序，从侧面反映了时人对元稹的看重；历史上的“元白”与后人乃至今人眼中的元、白是有不同的。周桂峰《元白同题乐府诗研究》（《淮阴师范学院学报》2001年第1期）以元白乐府中的同题乐府为研究对象。殷祝胜《元白“新乐府”创作时间考辨》（《中国韵文学刊》2004年第4期）认为元稹《和李校书新题乐府十二首》和白居易《新乐府》五十首的创作时间最有可能是在元和七年。刘雁灵《元白所作新乐府与郭茂倩所收新乐府之关系研究》（《南阳师范学院学报》2004年第7期）指出元白所作新乐府与郭茂倩所收新乐府的共通之处在于均要求创新，但是二者侧重点有异，一重内容的讽喻性，一重乐府诗本身所具有的体制。对元白研究著作陈寅恪《元白诗笺证稿》（文学古籍刊行社，1955）的探讨，有胡守为《“可有香山乐府新”试释》（《学术研究》2000年第12期），该文指出了陈寅恪先生笺释白居易《新乐府》之新。郎净《无令漫漫蔽白日——读陈寅恪先生〈元白诗笺证稿·新乐府〉》（《文史杂志》2003年第3期）探求了陈寅恪先生的历史观及学术方法。张业业《陈寅恪“以诗证史”方法探讨——以〈元白诗笺证稿〉为

例》（山东大学 2013 年硕士学位论文）全方位讨论了《元白诗笺证稿》中所运用的典型方法，包括比较方法，综合方法，时、地、人坐标法，合理的想象与假设，辩证推论的分析，得出陈寅恪先生笺证古诗的焦点即文化诗学的领域。

**6. 刘禹锡乐府诗研究**

一些学者对刘禹锡乐府诗做出了整体上的评述，王琳《刘禹锡乐府诗研究》（首都师范大学 2006 年硕士学位论文）利用刘禹锡特殊的从政经历对乐府诗创作的影响进行了阶段性分析，并通过与同时代主流乐府诗派的比较，详细考察了刘禹锡乐府诗的音乐特征和文学特征，总结出了刘禹锡乐府诗的独特之处。孙明慧《论刘禹锡的乐府诗》（中央民族大学 2006 年硕士学位论文）通过分析刘禹锡乐府诗的创作情况，探讨了刘禹锡新题乐府诗歌在世俗精神熏染下的诸多变化，最后指出刘禹锡创作乐府为旧题乐府之暮歌、后世词体之先声。较有新意的是张煜《刘禹锡的新乐府观及新乐府创作》（《山西大学学报》2007 年第 1 期）和柏红秀《论刘禹锡对唐代乐人文学的大力开拓》（《乐府学》第十辑，2014），前者通过补遗，指出民歌风格的新乐府代表了刘禹锡性格中的超脱豪迈特点，咏前朝旧事的新乐府则体现了其一生的政治理想和抱负。后者认为刘禹锡是继杜甫之后，在作品数量和描写内容上对新乐府做出大力开拓的诗人。对刘禹锡乐府诗多为概述和简介的有贾临清《论刘禹锡乐府诗的艺术特色》（《山西广播电视大学学报》2003 年第 1 期）、林有斌《刘禹锡乐府诗散论》（《福建广播电视大学学报》2005 年第 5 期）、王光磊《刘禹锡乐府诗浅论》（《钦州师范高等专科学校学报》2003 第 2 期）、韦燕宁《道风俗而不俚，言情爱而不艳——论刘禹锡新题乐府诗对民俗风情题材的开掘》（《作家》2009 年第 18 期）、韦燕宁《论刘禹锡的乐府诗》（《学理论》2009 年第 12 期）和韦燕宁《刘禹锡乐府诗创作概貌考索》（《前沿》2010 年第 22 期）。

学界对刘禹锡民歌体诗的研究，集中在《竹枝词》《杨柳枝词》等作品上。郄普《刘禹锡〈竹枝词〉及其政治品格》（重庆师范大学 2010 硕士学位论文）考证了《竹枝词二首》的地点、时间，《竹枝词九首》及其政治内涵，《竹枝词》政治品格之流变。对刘禹锡民歌体尤其是《竹枝词》艺术特色的探讨，有冯小萍的《刘禹锡〈竹枝词〉的艺术特色》（《益阳师专学报》2000 年第 1 期）、罗莹《刘禹锡〈竹枝词九首〉与〈杨柳枝词九首〉比较淡》（《辽宁省交通高等专科学校学报》2001 年第 2 期）、高维

《晴空一鹤排云上，便引诗情到碧霄——读刘禹锡〈竹枝词〉》（《滁州师专学报》2001 年第 2 期）、刘铁峰《骚怨情怀：刘禹锡〈竹枝词〉新论》（《山东社会科学》2001 年第 6 期）、高月的《论刘禹锡〈竹枝词〉的起源和发展》（《涪陵师范学院学报》2002 年第 4 期）、赵云长《向民歌学习的典范——浅谈刘禹锡的二首〈竹枝词〉及其表现手法》（《黑龙江社会科学》2003 年第 4 期）、卢燕平《论刘禹锡〈竹枝词〉》（《绍兴文理学院学报》2003 年第 6 期）、宁登国《刘禹锡和白居易〈竹枝词〉创作特色之比较》（《重庆三峡学院学报》2004 年第 2 期）和墙峻峰《浅谈刘禹锡的民歌体诗》（《成都电子机械高等专科学校学报》2006 年第 1 期）。将刘禹锡的民歌体诗和民俗文化结合起来，开拓了研究刘禹锡民歌体诗新视角，如赵继红《刘禹锡的民歌体诗与巴楚文化》（《运城高等专科学校学报》2000 年第 4 期）、林明珠《论刘禹锡土风乐府与竹枝词的书写意义》（《花莲师院学报》2002 年第 15 期）、吴思增《刘禹锡〈竹枝词〉所反映的巴楚民风》（《天中学刊》2005 年第 4 期）和王丽琴《刘禹锡〈竹枝词〉所反映的巴蜀风俗民情》（《文教资料》2006 年第 23 期）等。

**7. 韩孟诗派乐府诗研究**

对韩愈乐府诗的讨论，主要集中在《琴操》所反映的乐府观念上。杜兴梅、杜运通《论韩愈〈琴操〉》（《乐府学》第六辑，2010）通过论析《琴操十首》，认为其具有借古鉴今、抒怀吟志、意象迭出的表现特点。沈文凡《韩愈乐府歌诗创作刍论——以〈琴操〉十首为诠解对象》（《中山大学学报》2011 年第 2 期）指出韩愈创作的乐府歌诗因以崇尚古奥为主，所以传播范围有限，但是亦形成了一种新的诗风。向回《论韩愈〈琴操〉组诗创作的明道意识》（《暨南学报》2012 年第 7 期）认为韩愈之所以从古乐府中独选十首《琴操》进行模拟创作，是因为这些上古琴歌以音乐歌诗的形式向后人展示了古代特有的士人人格类型，传达了仁亲爱民的政治思想。吴振华《论韩愈的乐府观念及其〈琴操〉的创作》（《乐府学》第十一辑，2015）指出韩愈用《琴操》表达了其振兴琴曲雅乐的愿望。

对孟郊乐府诗的研究，集中在其乐府成就上。张文苹《论孟郊诗的复古倾向》（首都师范大学 2006 硕士学位论文）认为孟郊因为崇尚复古，所以在体制上选择五言古体与乐府体，以图在内容上表现出现实性和儒家伦理道德。方向明《论孟郊旧题乐府的复与变》（《成人教育》2009 年第 4 期）指出了孟郊旧题乐府对于前人的“复”与“变”，其中“复”：一是

指主题、体式及艺术等方面追拟六朝乐府，二是对古题尚存而古辞已佚的乐府诗据题写意，力图恢复古乐府风貌；“变”则是指借古题发新意，寄托身世之慨。朱炯远、金程宇《论孟郊乐府诗的成就》（《上海师范大学学报》2001 年第 1 期）指出孟郊为唐代乐府大家。喻学才《孟郊乐府诗论》（《鄂州大学学报》2009 年第 3 期）论证了孟郊在中唐新乐府中的重要历史地位。周京艳《论孟郊新题乐府之艺术》（《新疆财经大学学报》2015 年第 1 期）认为孟郊在新题乐府的创作中，注重抒发个人的身世之悲，具有强烈的自我意识。

针对李贺乐府诗，学界探讨了其创作成就并分析了其作品与前朝乐府的关系。张煜《新乐府辞研究》在台湾学者张修蓉已有研究的基础上，另考证出李贺的 10 首诗歌为新乐府辞，并分析了有关艺术特色。相关论文较有代表性的是李淼《李贺乐府诗研究》（首都师范大学 2006 年硕士学位论文）和王治田《李益、李贺“二李”并称及乐府齐名考》（《乐府学》第十辑，2014），前者以《乐府诗集》为基础，探讨了曲调的发展变化，并论证了李贺古题乐府存在入乐的可能性。后者经过考证指出李益、李贺二人齐名原因有四点：李贺任奉礼郎和协律郎的经历、韩愈和皇甫湜等人对李贺的赏识、二人乐府歌诗创作的极大成就和二人都学李太白的诗学渊源。对李贺乐府诗艺术特色的探讨，余恕诚《李贺诗歌的赋体渊源》（《文学遗产》2014 年第 1 期）有重大突破，该文认为李贺对赋家的多种题材内容和赋体的隐言谲说皆有所继承，考察了文学史上不同文体之间的交融互动关系。另程江霞《李贺诗歌颜色词（语素）研究》（北京师范大学 2008 年硕士学位论文）和传阳梅《李贺诗歌研究》（西南大学 2013 年硕士学位论文）等对李贺诗歌艺术特色进行了具体分析。陈允吉《李贺与汉魏六朝乐府》（《光明日报》2003 年《文学遗产》第 10 期）指出李贺重视对前朝乐府的继承。李德辉《论李贺乐府诗的复与变》（《湖南科技大学学报》2004 年第 4 期）分析了李贺乐府诗歌的复古与创新，“复”是指李贺的乐府诗对先唐乐府优良传统的继承和恢复，“变”是指题材、诗旨、词采、意境等方面的创新之处。金波《论李贺乐府与歌行》（新疆师范大学 2004 硕士学位论文）探讨了李贺乐府的艺术特色及其与晚唐五代词的关系。李淼《李贺非古题乐府的数量和篇目》（《科教新报》2009 年第 7 期）从文献学角度考证了李贺非古题乐府的数目。王天觉《论李贺“神弦”诗对汉魏六朝〈神弦歌〉的继承与发展》（《乐山师范学院学报》2008 年第 10

期）指出李贺诗作在描写对象和内在结构上对前作有所继承，但是在诗歌句式、情调氛围和性质用途上又有了新的突破。于晓蛟《李白李贺乐府诗比较研究》（中国海洋大学2008年硕士学位论文）认为李贺继承了李白乐府的抒情性，但又表现出鲜明的个人特色：风格上追求冷艳，注重表达自我情感。朱曙辉、周世军《论李贺乐府诗的狂欢化》（《宿州学院学报》2011年第6期）利用巴赫金的狂欢化诗学理论，探讨了“虚幻荒诞”的表层之下潜藏的作者力图摆脱沉重现实求得自我解脱的心态。有关具体作品的探讨，有过常宝《李贺〈将进酒〉解析》（《文史知识》2009年第6期）等。

通过对21世纪以来中唐乐府研究情况的梳理，发现学界在前人的基础上既有重大的开拓，同时也存在一些问题。取得的进步主要表现在两个方面：一、对一些既有领域的相关问题做出了进一步的挖掘，相关研究具有重要的学术价值，如关于新乐府的论著颇为丰富，涉及研究领域的方方面面，包含制度、音乐等。二、乐府诗研究中利用乐府歌辞兼具音乐性和文学性的特点，开始有意识地结合文献问题、音乐问题、文学问题，做出了较为综合的考察，并深入探讨了中唐的社会文化环境，如风俗学等因素对乐府诗创作的影响。但是这其中有进一步深入挖掘的空间，主要包含两方面：一、囿于既有领域的既有问题导致横向研究不够均衡。目前学界对中唐乐府文学的研究，主要集中在大家，对其他作家的关注明显不够；专门以中唐乐府诗整体情况作为研究对象的学者较少。二、由于研究方法的不够融通造成纵向研究不够深入。虽已有部分学者做到从音乐、制度、风俗等角度入手，但是尚未做到融会贯通，故而研究程度尚不够。如目前的研究中对曲调、题名的考察，虽追溯其音乐之源，但并未重视这种歌辞文化的双重性与交融性，以及音乐实践形态的多元性与贯通性。

# 新书评介

# 两周诗乐研究的新突破*

## ——评《两周乐官的文化职能与文学活动》

侯少博（长春，东北师范大学文学院，130024）

**摘　要：**《两周乐官的文化职能与文学活动》一书以乐官职能及其文学活动为视角，研究周乐的运行机制、两周诗乐生成的历史机制、周代音乐的义理等问题，为《诗经》研究提供了新的思路，提出了新的见解。论著注重分析文化制度在共时及历时两个维度的差异性与融通，并以专题的形式将之呈现。作者谨慎地选择和使用传世文献与出土文献，保证了论断的可靠性。

**关键词：**乐官　诗乐　诗经学　二重证据法

**作者简介：**侯少博，男，1989年生，河北石家庄人，现为东北师范大学博士研究生，主要从事中国文学与文化研究。

《诗经》作为中国文学之渊薮，其研究之难，原因有二端。其一在于史料匮乏，商周文献除《尚书》《周易》《国语》及铜器铭文外，几乎无迹可寻；近代虽有大量出土文物问世，有力地推动了商周历史及《诗经》研究的进程，但仍嫌不足。其二则在于汉儒奉《诗》为"经"，以解经的态度释之，注重建构理论体系而忽略史实考索，故而使《诗经》汉注夹杂前代传说及汉人臆测，真伪难辨。

由于两汉据周秦时代最近，故而汉儒之于《诗经》之研究，遂成历代学界研究之基础。其优长在于基于汉儒，论断大体不差；其失则在于部分

* 本文为国家社科基金青年项目"两周乐政与乐官的文学活动研究"（15CZW011）阶段性成果。

观点难免受汉儒观念影响。而那些完全摒弃旧注，以研究民歌、传说的方法研究《诗经》者，虽不乏创见，却往往忽视史实。付林鹏的专著《两周乐官的文化职能与文学活动》能够跳出这些局限，以两周乐官制度为依据，对两周诗乐问题的诸多层面进行考索，颇具特色，试述如下。

## 一　独特的研究视角

两周诗乐尚未分离，今之《诗经》文本，实为周代礼乐制度的组成部分，而执掌诗乐的乐官则成为周诗的主要制作者、使用者和传播者。因之，两周乐官与《诗经》的关系可谓相辅相成：一方面，乐官执掌周诗，其职能活动直接影响周诗的制作和使用；另一方面，从周诗的记述中，可以探究乐官职能中易于被忽略的一些问题。故而，以乐官的角度作为切入点，既有助于了解周诗创作和发生的背景，也可以探析周诗的使用及传播情况，补察两周乐官制度。近代学者王国维在《汉以后所传周乐考》中最早提出以乐官为视角研究两周诗歌，后世学者也以此为立足点做相关研究，但仍嫌不足，这也成为本书的着力点所在。

作者开篇从乐官的形成这一角度来论述周乐的运行机制，《殷乐官奔周与西周雅乐体系的确立》便立足周初制度建设这一大背景，以《周颂·有瞽》中的内容为索引，对这首诗背后的政治背景和相关制度、改革意义等进行还原。如其言“有瞽有瞽，在周之庭”，一则反映瞽矇乐官非周人所固有，而是殷商遗民；二则说明瞽矇在周初制度改革中扮有重要角色。《有瞽》中所述乐器，既有先王之器，又有新造之器。可见周初乐制改革乃沿袭先王旧乐而创制新乐。该诗末句言“我客戾止，永观厥成”，体现了周初乐制改革的政治意义，即“观成”与“和同”，一则请“客”即殷商后裔微子品鉴礼乐之制，二则以图安抚殷商余民。由乐官制度入手对该诗进行解析，颇有还原诗歌本事之功，且其分析一方面以具体的诗句为基础，另一方面又旁征周秦相关史料及后世研究，论述翔实可信。

周代官方音乐亦即雅乐由乐官执掌，乐官并非仅一二人而已，而是一个庞大的音乐机构，有着较为完善的体系。乐官的迁移和聚散，是影响两周音乐文化传播的重要因素。本书以乐官群体的迁移为切入点，来分析西周雅乐制度的盛衰变迁，可谓眼光独到。本书认为，殷商后期，中央乐官存在两个系统，一是恪守传统的太师、少师等人，服务于祭祀典礼用乐；

二是擅长新声的师延等人，服务于君王耳目娱乐，前者奔周，随后促进了周初乐官制度的建立，也使周之雅乐具有重祭乐、弃淫乐等特色。西周时期的“赐乐制度”为各诸侯国雅乐的演奏提供了专业人才，确保雅乐制度在各国得以准确执行。春秋以来的“赂乐制度”则使得当时的新乐得以迅速传播，造成了对雅乐的冲击。总的来说，两周乐官的聚散与迁移，可以视为两周雅乐制度的形成与消解的一个侧影。

乐官的政治和文化职能也是本书的关注点所在。西周时期，政、教、学三者合一，乐官作为王官制度的重要组成部分，是礼乐文化的实践主体之一；且乐官执掌诗乐舞，对两周礼乐文化的建构起到了重要作用。关注乐官的文化职能，既可以探求其在两周政治、制度、社会文化中的重要作用，也能借此结合两周礼乐仪式分析诗歌的创作意义及使用目的。本书第三章首节“大司乐系统与两周的国子教育”便是从乐师的六种话语表述方式来看待两周诗乐的。书中认为，《周礼·大司乐》所载“以乐语教国子兴、道、讽、诵、言、语”，提到六种话语表述方式，其与诗乐关系密切，具体而言，兴、道是作诗手段，服务于国子献诗；讽、诵是传播手段，服务于赋诗和引诗，言、语是说诗手段，是最早的《诗经》阐释方式。

立足乐官的职能，还可以观察诗乐的生成机制。两周乐官多由瞽矇担任，瞽矇是各类礼仪活动的主歌者，负责周秦诗歌艺术生产活动，以记忆和口述的方式传播着周族的文化知识。《周礼》言瞽矇的职责有“讽诵诗”，一般认为瞽矇所诵乃“治功之诗”，即讽诵去世先王的一生功业。作者通过对《周颂》《大雅》等篇章进行比较，发现《周颂》多先王“颂德”之诗，极少有“颂功”者，《大雅》虽有不少“颂功”之诗，但多称颂先周历代君王，而非针对现任国君。而以二者相互结合，则产生了新的“颂”体，如《鲁颂·閟宫》便是如此，古人多以该诗为颂之变体，或亦称之为“大雅体”，而作者从瞽矇职事的角度，阐述了该诗体产生的时代背景。作者还提出，诗以言志，瞽矇对古诗之志的讽诵与传授，传承了周代预设的价值体系，影响了周人的思维模式，更有趣的是，《大雅》《商颂》中的诗篇代表了不同的价值取向，《大雅》尚德，《商颂》重武，二者恰好反映出了商周的文化差异。

由瞽矇乐官献曲的职能入手，作者还原了“诗六义”之本义。“诗六义”在《周礼》中被记为“六诗”，至《毛诗序》则称“六义”，“六义”经汉儒的解释后，其最初的原始意义已经被遮蔽，作者试图将之还原到最

初的历史语境当中，并结合后世研究以求得其本义。作者认为，“赋”原为太师配乐的第一步骤，即进行陈诵，以观诗歌是否符合音律，其后作为赋诵之法也被用于讽谏国君。“比”是在配乐过程中，对诗章进行编排，以求合乎乐章。“兴”是乐官对诗章的配乐整理。古书所载“六义”之所以为“风、赋、比、兴、雅、颂”，以“赋”“比”“兴”次于“风”之后，是因为《国风》采自各地，良莠不一，需要乐师整理加工，而“赋”“比”“兴”正是在这其中所形成的三种技能。这样，作者由瞽矇献曲之职能，结合相关史料，创建性地对“赋”“比”“兴”之本义提出了新的见解。

总的来说，两周诗乐舞一体，乐官为诗歌的实际掌控者，在作者看来，从乐官角度对《诗经》进行研究，可以将义理化和艺术化的《诗》重新还原到综合性的礼乐文化典范中，这样才更加符合历史真实。（“绪论”第6页）这种立足乐官观察《诗经》的研究视角，可以合理地洞察《诗经》的形成机制，探求《诗经》文本之所以如此的背后原因。

## 二　明确的问题意识

两周乐官制度是一个广泛而宏大的范畴。作者在书中对其所研究问题的时间断限做出界定，提出主要指西周（前1046～前771）和东周的前半段（前770～前256）。不过，由于西周礼乐文明综括六代、损益夏商的特点，因而也会上溯先周时期；又因礼崩乐坏之后也依稀可见乐官活动痕迹，故其余波所及，则至秦汉。（“绪论”第11页）如此前后近800年的时间断限，想要对乐官制度进行全面系统的梳理，显然是不现实的，也是不可取的。这不仅仅是因为囿于材料的匮乏、篇幅的限制，更是为了立足文学本位，明确乐官职能及其文学活动这一命题，使之避免流为“乐官制度研究”这种历史式的研究。

基于以上考虑，作者注重问题意识，选择若干专题进行详细的研究。问题意识的强调是为了以两周乐官特定的文化职能为切入口，其目的不在职能本身，而在于由此挖掘周秦礼乐背后的文化内涵。当然，在突出问题意识的同时，作者也顾及整体构思，注意梳理各个问题之间的联系，以求以点带面，还原两周礼乐文化的不同侧面。（“绪论”第10页）正是在该思路的观照下，这部作品分为七个章节，分别涉及两周乐官及雅乐系统的

沿革轨迹、两周乐官的管理机制、两周乐官的文化职能、行人与史官对《诗经》形成的贡献、两周音乐的义理等相关问题。这些方面的研究使读者更加深刻地意识到，周之《诗》本非成型的文本，其中各篇章皆有其不同的形成背景，因而，以历时的视角观之，还原周诗形成的政治和制度机制，可以为《诗经》成本前的形态及其使用情况做出诸多探索。

作者提出的许多问题，言之有据，证之合理，有的能够在众说之中立一家之言，有的则填补了当前学界未曾注意到的空白，或将研究更为推进一步。立一家之言者，如前文所述对“《诗》六义”本义的解读，提出“赋”“比”“兴”乃周诗配乐之步骤便是一例。本书所提出的不少问题，都能推进学界研究，为之提出独到的见解。举例言之，“行人制度与先秦“采诗说”新论”一节分析了由汉儒提出、历来饱受争议的“行人采诗”之说。作者通过考察周秦行人制度提出，两周众多王官中，唯有行人具有采诗的可能性。这是因为，在众多王官中，唯有行人系统能将各地方言歌谣转译为雅言；采诗以观民俗，合乎行人观风俗的职责；而出使四方的工作性质，则为其接触民谣提供了可能性。这些分析鞭辟入里，为“采诗说”存在的合理性提供了有力支持。另如“乐仪之教与周代的君子威仪”一节，选取了“乐仪教化的最终目的”这一为学界所忽视的问题进行讨论，提出“仪与乐必相应”是指通过《九夏》等节奏性较强的乐曲来教国子乘车之节、行礼之节和射节等乐仪，以培养国子在行礼时的庄重仪态，形成君子威仪。

本书还解决了不少学界历来悬而未决的问题。如《周礼·叙官》有籥章吹奏《豳诗》《豳雅》《豳颂》的记载，此三者所指为何，自郑玄以来便众说纷纭，莫之能断。作者在“‘籥章’与周部族的岁时活动”一节中，针对《周礼》中记载的“籥章”“籥师”这一指掌相同乐器、看似职能重复的职官产生疑问，并结合其他史料分析提出，籥师是周公制礼作乐的产物，负责国子文舞之教，而籥章是先周乐官的遗留，具有部族特色。籥章之职的延续，反映了周人对豳地农事传统的延续，提醒统治者知稼穑之难。籥章所奏之《豳诗》《豳雅》《豳颂》，是三个不同的曲调，这些曲调因籥章而得以保存并流传下来；至于其所配歌辞，为分别用来迎寒暑、祈年和蜡祭之作，后经周公整理合为《七月》。此一论断与郑玄所言之“一诗三体”说相应和，且又阐述了该现象背后的历史背景，为《豳诗》《豳雅》《豳颂》的原初形态及其流变做出了较为合理的解释。

突出问题意识，还有利于发掘乐官制度在各诸侯的差异及历史的沿革。就诸侯差异而言，西周所封诸侯，虽以周王为共主，但各国仍有不同的管理模式及风土人情，正如作者所说的那样，齐国吸收东夷乐制，鲁国则恪守周王朝的礼乐传统，陈国和楚国的巫风以及宋国对《桑林》之舞的继承，也都反映了不同的文化差异。（《绪论》第8页）就历史沿革观之，两周近八百年历史，其中又经历“平王东迁”“王子朝作乱”等军国政事，这些对乐官制度及其活动皆有影响。作者还注意到，诸侯国的交流也促进了各国音乐制度及文化的交融，为乐官文化的融通奠定了基础。基于这些考虑，强调问题意识，可以避免在学术研究中的“一刀切”，从而发掘乐官活动在“共时”和“历时”两条线索中的异同，梳理其中的演进脉络。

十分值得笔者敬佩的是，作者善于从典籍中的一两条史料中来发现问题，这些史料多是寻常文献，对于他人来说往往司空见惯，但在作者那里却往往能够引起大胆的猜想，提出新的见解。本书“‘夷夏之争’与〈韶〉乐传承”一节，问题的由来是《论语·述而》中“子在齐闻韶，三月不知肉味”这句话。一般而言，研究周秦文学的人，《论语》是决然不可能不读的，这句话也更是为学者所熟知。而作者恰恰能够从这句话中读出问题，并结合传世文献与考古材料，探索《韶》乐的流传系统，提出周秦时存在两个版本的《韶》乐系统，其一流传于东夷部落，经帝喾、舜而至商汤；其二为夏启盗舜之《韶》乐并加以改造，后被纳入周代大司乐体系中。前者由舜之后裔陈国公子完奔齐后传入齐国，后者则作为周之礼乐传入鲁国。故而孔子在齐闻《韶》，方能有“三月不知肉味”之感慨。类似的现象还有很多，又如西周铜器铭文《辅师嫠簋》《师嫠簋》中各有一小段周王册命师嫠的记载，作者由此考查师嫠身份并提出辅师为大司乐的佐官，师嫠经三次册命，由士而为大夫的观点，由此填补了乐官升迁制度研究的部分空白。

有学者指出，学术研究可以“小题大做”，口子不妨开得小，但进去以后要能拓得宽挖得深。并非每个“小题”都值得“大做”，这要靠对重点文学现象的理解和把握。[①] 作者强调研究中的问题意识，于寻常材料中挖掘深层的内涵，可以说是将“小题大做”的功夫发挥到淋漓尽致，在平凡之中往往给读者意外的惊喜。

---

① 陈平原：《在东西方文化碰撞中》，浙江文艺出版社，1987，第3页。

## 三　合理的研究方法

两周乐官的文化职能与文学活动是一个宏大而深厚的命题，关涉两周制度、思想、文学、音乐艺术以及民俗等多方面的学问。这一领域可谓学术研究之“富矿”，但想要对其加以合理地开采，不仅仅需要深厚的学术功底、研究视角和问题意识，还要能够把握合理的研究方法。这也是本书的一大特色所在，即不拘于一种方法、一种手段，而是活用多种研究方法，以求学术研究的真实可靠。

首先，本书注重跨学科研究视角。周秦文史哲尚未分离，仍处于混沌一体的状态。作为文学文本的《诗经》，实为当时礼乐制度的有机部分，其中也反映着周人的音乐思想。因之，作者认为有必要打通思想研究、制度研究、文化研究和文学研究，同时借鉴考古学、民俗学、思想史等学科的研究方法，以求合理地解决论题。（“绪论”第10页）这种跨学科的视野，为两周乐官活动与《诗经》生成及使用的内在关系的解读提供了思路。如作者在“由燕礼仪程论春秋的赋诗现象”中发现，《左传》所载赋诗活动，近半数出现在燕飨礼上，由此判定赋诗的产生机制与燕飨仪程有着密切的关系。立足这一观点，作者顺藤摸瓜，结合两周燕飨礼仪分析提出，周秦的赋诗活动，多发生在燕礼中的“燕语”阶段，其目的在于“布政”；另外，《左传》将“燕礼赋诗”统一记为“飨礼赋诗”，这与左丘明对材料的剪裁及相关聘礼规格有关，并非学界传统观点说的那样因“礼崩乐坏”而致。由此可见，赋诗既为周秦之“文学活动”，也是礼乐仪程，与当时的礼乐制度关系密切，唯有结合历史制度，方能对周秦之“文学活动”做出合乎事实的解释。

其次，本书所持观点及论证依据，皆以文献为基础，作者由文献提出问题，又根据文献解决问题，言之有据，从而使书中观点具有很高的可信度。如作者对两周乐官制度的研究，便以《周礼》中所载的职官系统为依据，同时参考铜器铭文及《国语》《论语》等周秦文献，对乐官的人员组成、管理机制和职能属性进行了考察，作者论从史出的治学精神，使其结论皆有史可证、有理可寻。本书不但注重文献考证，也善于立足文献进行合理假设。如“从乐教传统论乐经之形成与残佚”一节，将《乐经》文献的形成置于周秦乐教传统的背景下进行讨论，根据《周礼》《礼记》等文

献记载断定，西周已经形成了完整的乐教体系，而这正是《乐经》形成的现实基础。西周国子所学习的乐德、乐语、乐用、乐舞等各类知识，也应当是《乐经》的核心内容。孔门虽然缺少明确的《乐经》传授谱系，但《礼记·乐记》则是总结周秦音乐思想而来，加之“记”本为解经体裁，且该篇所记录的是周秦音乐知识及音乐思想，可以视为儒家学者对周秦雅乐思想体系的总结。这些立足文献的合理推测，为《乐经》存在的合理性及其内容提供了合宜的解答。

最后，谨慎地选取和辨证史料，也是本书的一大特色。两周文学研究史料相比于后世而言较为匮乏已是不争的事实，更令人困扰的是，周秦传世文献有不少经历了口耳相传、文字记录、整理加工的过程，其中许多内容融入了后世的痕迹。出土文献则恰好能够弥补传世文献的诸多不足。基于此，作者借助王国维所提出的“二重证据法”，将传世文献与出土文献相比对，以求还原历史原来面貌。如在“‘耳听为圣’与瞽矇乐官的听声职能”一节中，作者首先根据《国语》《吕氏春秋》等周秦文献中有关乐官听风职能的记载，指出上古乐官借其善听的生理特质，以乐律为手段安排农业生产，被氏族成员视为圣人。作者自言这些论断“难逃理论推演的痕迹，因所用文献都经过周代史官或诸子的加工”（第四章第142页），因而借助甲骨卜辞对殷商乐官听风的记载进一步证明成熟的乐官系统在殷商时便已形成，乐官通过听风可以预定历法。又如作者讨论“土鼓豳籥”的来源，先根据《国语》《吕氏春秋》《礼记》等记载推测土鼓之制源于尧时，后以“尧都”考古成果证实了这一论断的合理性。（第五章第209页）简言之，立足传世文献，并以出土文献做参考，为许多观点提供了可靠的内证。

对于传世文献，作者还能够分析其可靠程度，谨慎地加以使用。像《尚书》这种成书于后世而所记历史较古之书，作者就谨慎地加以征引；而《周礼》所载职官系统虽有理想的成分，但也有不少现实依据，作者并不因噎废食，而是大胆地加以使用；至于《大戴礼记》《礼记》虽成书于西汉，但其多数篇章都经由长期流传和整理而成，思想则多源自周秦。作者竭尽精微，征引材料之前往往审视其可靠程度，且又结合其他文献进行佐证，这种严谨地选取和辨证史料的态度，为该论著的学术价值提供了可靠的保障。

当然，本书也稍有不足之处，如各章节较为独立，使论著的整体架构

不够完善。此外，书中有些论断还有待商榷，如"'夷夏之争'与《韶》乐传承"一节，虽然从外围材料可以推测齐鲁《韶》乐不同，但毕竟缺少直接证据，当然，此非作者疏忽之过，而是史料匮乏所致。所有这些，只能期待学界日后的努力了。

纵观全书，作者以"两周乐官"为视角，通过讨论其文化职能及其文学活动，还原《诗经》的生成机制，其中包含周诗生成的政治和制度背景、赋诗机制、周乐与诗之关系等诸多问题。作者将《诗经》作为一种历史现象来探讨，利于还原其形成的历史动因及其形成过程，颇有见地。这部书中，我们既可以看到宏观的架构，也能看到微观的分析；既有大胆的假设，也有翔实的考证，高屋建瓴，才气十足。总之，这部著作真可谓学界诗乐研究的新突破，相信读者若能书中览胜，也会有相同之感。

# 唐代音乐文献整理的新成果

## ——评《〈乐府杂录〉校注》

田　苗（西安，西北大学文学院，710127）

**摘　要：** 晚唐段安节《乐府杂录》一书是研究唐代宫廷乐舞、乐府文学之重要文献，具有较高的文献研究价值。然而由于种种原因，《乐府杂录》文本衍、脱、错、讹颇多，虽屡经整理，仍嫌支离，尚有许多问题长期困扰学界。《〈乐府杂录〉校注》一书在吸收已有研究成果的基础上，对《乐府杂录》进行标点、校勘、注释，并考辨了与之相关的一系列问题。该书文献丰赡、校勘精审、注释得当、考证细密，是在音乐文学与文献研究方面的新探索，值得唐代文献研究者以及音乐研究者关注。

**关键词：**《〈乐府杂录〉校注》　唐代　文献　音乐

**作者简介：** 田苗，女，西北大学文学院讲师，文学博士。主要研究方向为唐代文学。

诗乐本自一体，所谓“诗言志，歌永言”者，皆是情动于中发乎于外的自然流露，嗟叹永歌，不知手之舞之，足之蹈之，亦人情所不能免。古先民手执牛尾，拊石击石，于是百兽率舞，天地神人以和，至今余响犹存乎华夏历史之源。至歌诗三百，切磋琢磨，发乎情性，乐而不淫，哀而不伤。诗骚体变，乐府继作，赵代之音，齐楚之气，匹夫庶妇，讴吟土风，饥者歌其食，劳者歌其事，皆感于哀乐，缘事而发。文人拟作则引商刻羽，音韵窈窕，郁乎文采。至唐而曲子词渐兴，酒市钗楼，杨柳风烟，大漠塞垣，艳辞古意，一时蔚为大观。故唐乐府之盛，亦道源有自。又李唐本自朔漠，其于各民族文化兼容并蓄，天下一家，气度卓然，遂使各民族艺术荟萃唐廷，吸纳融合，百花竞秀，光耀古今，至今传为盛谈。

李唐专述乐府盛况之图籍，流传至今者，《教坊记》《羯鼓录》《乐府杂录》三者犹得略窥梗概。《教坊记》载录盛唐教坊曲艺人事，《羯鼓录》则专述羯鼓故事，晚唐段安节《乐府杂录》一书述及盛、中、晚唐乐舞因革兴废，是研究唐代宫廷乐舞、乐府文学之重要文献，具有较高的文献研究价值。《中兴馆阁书目》云："《乐府杂录》一卷，杂记雅乐、杂乐、朝乐之制。"①《郡斋读书志》："《乐府杂录》一卷，唐段安节撰。记唐开国以来雅、郑之乐并其事始（末）。"② 实为有唐一代音乐发展系统全面之记录。

基本文献整理乃是回归诗、乐之原生时期，探其渊薮，窥其奥秘，如此方能精准把握乐府之发生、发展及其流变。譬如南橘北枳，物气使然，若不溯源探壤，难免不甚明了。因此基本文献的整理校勘实为一切研究之基石，就这一点而言，可以说史学就是史料学，其重要性是显而易见的。然而由于种种原因，《乐府杂录》文本衍、脱、错、讹颇多，虽屡经整理，仍嫌支离，尚有许多问题长期困扰学界。就唐代音乐文学文献整理而言，任半塘先生《教坊记笺订》是 20 世纪唐代音乐文献整理的重要成果，而文献价值不在《教坊记》之下的《乐府杂录》，目前尚无集校勘、注释为一体的专著。亓娟莉博士继先贤之余绪，以黾勉求真的态度完成了新著《〈乐府杂录〉校注》（上海古籍出版社，2015）一书。该书在吸收已有研究成果的基础上，对《乐府杂录》进行标点、校勘、注释，并考辨了与之相关的一系列问题。实是乐府文学、文献学乃至音乐文化研究的重要成果。

《〈乐府杂录〉校注》一书具有以下特点。

## 一　文献丰赡，博采精收

《乐府杂录》传本众多，良莠不齐。该书细致考察了《乐府杂录》在五代两宋时期、元明清时期及近现代的版本流传情况，除了已知的数十种国内版本外，又注意到了日本静嘉堂文库所藏《乐府杂录》以及今人的多

---

① 陈骙等撰，赵士炜辑考《中兴馆阁书目辑考》，《中国历代书目丛刊》现代出版社，1987，第 371 页。

② "始"下，马端临：《文献通考》卷一百八十六，《经籍考》有"末"字，中华书局，1986，第 91 页。

种校点整理本，并对其中重要版本的特点、优劣及其相互关系等进行了分析评述。在对众多文献精心审辨的基础上，作者看到了通行的清人钱熙祚校本校勘资料缺失、校点讹误等问题，因此并未以钱校本《乐府杂录》为底本，而是选择现存较早、刻印精良的《古今逸史》本作为底本。此外，作者还注意到北宋陈旸的《乐书》多处引用《乐府杂录》内容，资料详瞻，有较高校勘价值；明抄本《说郛》所录《乐府杂录》虽为节本，但因底本年代较早，文字颇有胜处。然此二本并未被已有的《乐府杂录》校本所采及。同时，诸如《类说》本、《五朝小说大观》本、《守山阁丛书》本等亦各具校勘价值。因此，该书以这些重要的版本对《乐府杂录》进行校勘整理，并结合其他唐史文献以及唐墓壁画、敦煌壁画及其他实物资料，对不同传本中的异文、讹误等加以考辨、校勘，并辑出佚文，资料丰富而翔实，可以说是对现存与《乐府杂录》相关的各种资料的新汇总。

## 二　校勘精审，辨析谨严

在《乐府杂录》的众多传本中，衍、脱、错、讹及异文等迭出。清人钱熙祚在对《乐府杂录》校勘后所写的跋文中说“惜旧本讹脱甚多，正文与注互相混淆，有一事分为二事者，他条误入此条者”，“复多舛误”，“语不可解”等。任半塘先生更言“此书今日之传本，（指《守山阁丛书》，钱熙祚校订本）虽业经校订整理，仍然支离破碎，终非段氏原著之原貌，未足尽据。顾舍此已无可用之材，或更善之本，无可如何，惟有暂从此录”，并言“此书传本乃一堆残文错简，本无从追讨其原有之章次”。[①] 其中存在的衍脱错讹等问题给学人正确使用《乐府杂录》造成了诸多障碍。该书注者在广泛搜罗资料和细读文本的基础上，对原书进行校勘，获得了不少新的成果，如《雅乐部》“柷、敔、乐悬既陈”一段据《乐书》补“一人在乐架西北面立将发乐殿上”14字。《笙》目据《乐书》补“咸通以后，有柳存志、杨敬元并称妙手矣”16字脱文。《击瓯》一目旧脱，作者据《类说》《乐书》《太平御览》校补。在校勘过程中，作者还注意考辨异文，如《雅乐部》“警鼓”一词，作者校以《乐书》，疑为“鹭鼓”，并引钱熙祚校跋、《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》等文献加以印证。

① 任半塘：《唐戏弄》上海古籍出版社，2006，第196页。

《鼓吹部》对“凶即用哀笳”中“凶”“又”的异文进行辨析，据《乐书》改底本“又”为“凶”。《熊罴部》：“俗乐部属梨园新院”，此处“部”旧作“古都”，作者通过一系列考辨证明应为“部”字。作者的校勘态度十分谨慎，凡下判断处，皆有充分理据；如有史料依据，但不能完全肯定之处，都用“疑”来表示。在校勘过程中，作者不但善于据其他版本及史料文献核校，还善于根据《乐府杂录》一书自身的表述特点来做判断，如《驱傩》第一段“衣白□画衣”，其中阙文处有“色”“地”“杂”“褶”等版本异文，作者注意到，“就本书行文特点看，颜色词后皆无‘色’字”。此外，该书在校勘《乐府杂录》的同时，还指出了《新唐书·礼乐志》《太平御览》等文献中的一些错误。不仅解决了前人存疑的如异文、章次等文本校勘方面的一些问题，为学人利用《乐府杂录》这一重要文献提供了更新更好的基础，而且进一步丰富了唐史研究资料。

## 三　注释准确，详略有度

时下校注、注释类专著，常有这样的现象，众人知晓之处，注解详细，而对其中难理解、存争议的问题，或语焉不详，或避而不谈。但这本校注一反这一陋习，有争议或生僻之处则详加校注。该书多处就原始文献所涉及背景、典章、制度、名物和词语加以注释，很好地践行了《凡例》中所言的注释原则：“旨在说明有关人事、地理、文物典章等。”所注既精要简洁，又不失具体详明，材料详赡，注释精确。如《雅乐部》对“簨簴”的注释，释出词义后，又简明注出何者为“簨”，何者为“簴”，随后征引《礼记》《新唐书》《乐书》中的文献进行进一步印证。《鼓架部》注“寻橦”，广引《西京赋》《白孔六帖》《事物纪原》《丹铅余录》等文献予以说明。该书在注释中除了引用史料文献释义，还善于择取文学作品中与注释条相关的内容，形象地说明所注，使注释的内涵更加丰富。如《鼓吹部》对“骑吹”一词的注释，除了引用《旧唐书·音乐志》《宋书·乐志》的内容外，还引用宋之问、王维、白居易的诗歌说明皇帝、王公的葬礼也用“骑吹”，使得这一词语的意义更为精准。《驱傩》一部分对宫中傩礼“颇谓壮观也”进行注释时，引沈佺期、王建、孟郊等的诗歌加以印证，生动地展现出所注的场景特点。在注释的过程中，作者也会融入自己的研究所得，如《歌》目对“以永新名之”的注释在引用了相关史料

文献后，颇疑许永新与龙衮书尹永新为同一人，于是进行了简要的说明。段录唐乐部部分，征引《通典》《册府元龟》等古籍资料，详解熊罴案形制，并附所摄熊罴案乐图，图文并茂，使阅者一目了然。

## 四　考证细密，创获良多

作者多年专注于《乐府杂录》的研究整理，但并未因此有意抬高该书的价值和地位，相反对该书的一些记载提出质疑和辩证。如《舞》中载，书法家怀素见公孙大娘舞剑器而草书见长，校注引《新唐书·张旭传》、陆羽《僧怀素传》、李白《草书歌行》、杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行序》、沈亚之《叙草书送山人王传乂》等诗史资料，指出唐史及李、杜等皆言张旭睹公孙氏舞剑器而草书大长，且陆羽《僧怀素传》所载亦复如是，疑段录记载有误。其征引材料广博，论述亦颇精审严谨。

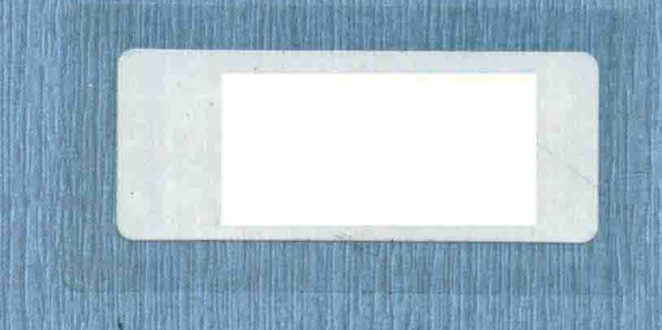
作者不仅在校勘中显示出深厚的考证功夫，附录中所收录的相关论文更是其扎实的文献功底与缜密的考证相结合的产物。附录共收录五篇论文，《段安节生平述略》篇结合正史记载及唐五代笔记杂著等界定了段安节的生卒时间，考证出段安节表字“大仪”；除国子司业外，又曾任吏部郎中、沂王傅等。对段安节生平履历情况的考察，可补唐代人物研究方面的空白。《〈凉州曲〉文献新考》一文考证出今传本《乐府杂录》胡部在载录胡部所用器乐后的一段文字脱“凉州曲”曲名，《乐府杂录》《新唐书·礼乐志》中“大遍、小遍”为“大遍者”之误。《乐府杂录两处错简新考》考证了《乐府杂录·驱傩》条中的错简文字。《乐府杂录·熊罴部考辨》通过对多种文献的考察，纠正了今上海古籍本、中华书局本《乐府杂录·熊罴部》在断句、文字上的讹误等。《唐胡部乐考》篇对唐胡部乐的产生、发展及特征进行了考察。这些都是作者长期以来研读《乐府杂录》的所得，与其对《乐府杂录》文献的校勘相辅相成，相得益彰。

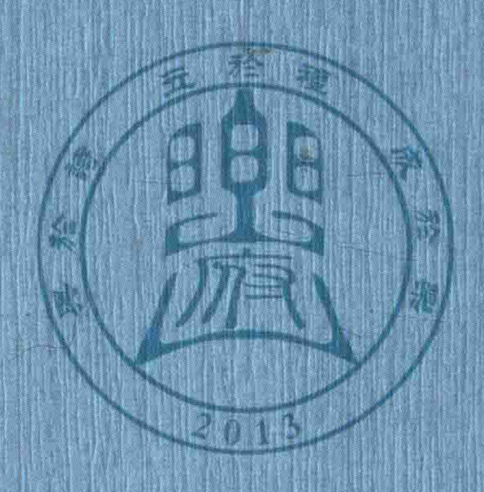
此外，该书在附录中还收录了《乐书》本《乐府杂录》，《类说》本与《说郛》本《琵琶录》以及历代典籍中对于《乐府杂录》的著录与评价，为学人利用和研究《乐府杂录》提供了丰富而集中的资料。

该书个别地方在文本校对和注释中也存在一些不足之处，如《舞》目中对软舞曲“苏合香”的注释，言其为“源自西域的一种歌舞，唐代颇为流行的软舞之一”，并引日《信西古乐图》说明，甚好。然在此之后，又

罗列出“苏合香”的另外两个含义：香料、狮子粪，似与乐舞无关，颇显冗余。但是，瑕不掩瑜，这些小的问题并不影响该书的文献价值。

古典文献的校注整理需要长期的学术积累、历练和思考。亓娟莉博士自2002年起便开始专注于隋唐五代乐府文学与文献研究，撰写了唐代乐府文学研究的硕士学位论文，又在博士学习阶段撰写了《〈乐府杂录〉研究》，她的一系列成果得到了同行专家的肯定。如此算来，她专注于乐府文学与文献学研究已愈十年，十年之间，点滴积累，孜孜不倦，收集了众多资料，可谓沉积深厚。本次校注广搜博览，精读细研，考证绵密，多有创获，又集段氏事迹、诸家评议等勒为一编，实是乐府文学、文献学乃至音乐文化研究的重要成果。学者欲治乐府之学，必循乐府文献，欲究李唐乐府华章，是书乃必由之门径。今亓娟莉博士潜心典籍，苦心孤诣，专注于本书研究，手自校书，终有所成。这一文献整理成果，是在音乐文学与文献研究方面的新探索，值得唐代文献研究者以及音乐研究者关注。





邮发代号：2-2984



出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5201-0134-9

定价：79.00 元